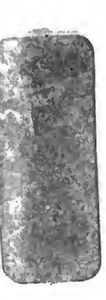
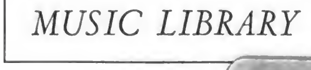

Mus
4395
15.105




MUSIC LIBRARY

DATE DUE

//

JOHANNES PIERLUIGI

VON PALESTRINA.

Seine

Werke und deren Bedeutung

für die

Geschichte der Tonkunst.

Mit

Bezug auf Baini's neueste Forschungen

dargestellt

von

C. VON WINTERFELD.

BRESLAU, 1832.
Bei Georg Philipp Aderholz.

Vorwort.

Weniges nur habe ich zu sagen über die folgenden Blätter und deren Bestimmung, ihr Inhalt möge sie vor dem Leser rechtfertigen.

Schon eine Weile zuvor, ehe Baini's Forschungen über Palestrina in Deutschland bekannt wurden, hatte ich die Darstellung eines der bedeutendsten Abschnitte aus der Geschichte der Tonkunst unternommen und beendet. Es ist die letzte Hälfte des sechzehnten, die erste des siebzehnten Jahrhunderts, ein Zeitraum, der uns einen merkwürdigen Umschwung jener Kunst zeigt; die Blüthe ihrer älteren, kirchlichen Richtung, die Keime ihrer neueren, die theilweise noch unter den Augen unserer älteren Zeitgenossen zu voller Reife gediehen sind. Mit Vorbedacht hatte ich diese Darstellung nicht an Palestrina's Leben geknüpft. Denn sein ganzes Leben und Wirken gehört ausschliessend der älteren Tonkunst an, und so glorreich er hervorstrahlt unter den übrigen Meistern desselben Gebietes, so schien er mir auf diesem dennoch keinesweges so unerreichbar dazustehn und einzig unter Allen, als ihm die Meinung

Späterer hingestellt hat. Zudem wusste ich wohl, Baini sei beschäftigt mit einem Werke über diesen herrlichen Künstler und seine Stellung als Vorsteher der päbstlichen Kapelle, die Fülle der, eben durch sie ihm gewährten Hülfsmittel, befähige ihn besser als mich und jeden Andern, auf diesem besonderen Gebiete der Forschung das Genügende zu leisten. Deshalb wurde ein venedischer Meister, Johannes Gabrieli, der Mittelpunkt meiner Darstellung; nicht allein, weil der hervorragendste seiner Schule im sechzehnten Jahrhundert, sondern auch der älteren wie neueren Zeit gleich bedeutsam angehörend, und als Lehrer eines ausgezeichneten deutschen Tonkünstlers, Heinrich Schütz, für die vaterländische Kunst besonders wichtig. Wie nun die Tonkunst mir nicht ein angenehmer, aber leerer Zeitvertreib ist in müssigen Stunden, sondern, gleich allen ihr verschwisterten Künsten, die Offenbarung eines tiefen, inneren Dranges des menschlichen Geistes, eine seiner herrlichsten Blüthen; so stellte ich mir zugleich die Aufgabe, sie als eine solche darzustellen in ihrer Entwickelung während eines bestimmten Zeitraumes, und bei aller, in das Einzelne gehenden Forschung für ihr besonderes Gebiet, doch nicht ihm ausschliessend eine Ausbeute zu gewähren. Den lebendigen Antheil, welchen edle und bedeutende Bestrebungen des menschlichen Geistes einem jeden erwecken, wollte ich vielmehr für die dargestellte Zeit von einer neuen Seite anregen; ihn für eine nur zu oft gering gehaltene Kunst erhöhen.

Nun, nach langem Harren, kam Baini's Werk in meine Hand, und gern gestehe ich, auch nach zwanzigjährigem, eigenem Forschen habe ich daraus gelernt. Denn ein mu-

sterhafter Fleiss hat hier alles gesammelt und zusammengetragen, was die Lebensumstände eines so bedeutenden Meisters betraf, und hat über seine Vorgänger mit der dankenswerthesten Genauigkeit aus urkundlichen Quellen uns belehrt. Jemehr aber hierdurch dieses Werk verdientermassen das Ansehen einer Quelle fnr die Geschichte der Tonkunst erlangen muss; so verderblich, ja, entschieden missleitend für künftige Forscher auf diesem Gebiete musste es werden, wenn nicht des Verfassers Ansicht und sein Urtheil, beides weder allezeit reif, noch unbefangen, von dem thatsächlichen Inhalte getrennt wurde; wenn man nicht diesen von dem Uebrigen rein ausschied, als ächten, dauernden Gewinn, jenes aber seinem eigentlichen Werthe nach der Beurtheilung des unbefangenen, einsichtigen Kunstfreundes unterwarf.

Beides versuchte ich, zunächst im Interesse der Kunstgeschichte, sodann auch meiner eigenen Forschungen und Darstellungen in derselben, und es ist in die folgenden Blätter niedergelegt. Freuen würde ich mich, wenn man mir das Zeugniss nicht versagte, dass Schärfe des Urtheils mit wahrer Liebe und Hochachtung für den Beurtheilten in meiner Arbeit sich vereinige.

Sollte eine Zeit kommen, in der ein Werk von dem Umfange des meinigen (da eine gewählte Beispielsammlung es begleitet) den allgemeinen Antheil auch nur in so weit rege machte, dass die Kosten der Herausgabe dadurch gedeckt würden, so wird es erscheinen. Je höher die Forderungen sind, die ich an eine Darstellung solcher Art eben hier und in den folgenden Blättern gestellt habe, um os mehr wünsche ich dann, nach ihnen gerichtet zu werden.

Denn die Schonung ist da nicht an der Stelle, wo es gilt etwas Bleibendes zu leisten, das sich als solches bewähre. Geschehe mir dann, wie ich hier in reiner Absicht gethan, und möge nur mein Bestreben, bei aller Strenge, mit der es gerichtet wird, eben so viel Neigung sich gewinnen, als ich für den würdignn Verfasser des von mir beurtheilten Werkes empfinde.

Breslau, den 7ten December 1831.

Der Verfasser.

Der Geschichtschreiber der Tonkunst, wie überhaupt einer jeden Kunst, hat eine doppelte Aufgabe zu lösen. Als Thaten der Geschichte, die er darzustellen unternimmt, stehen die Werke der Künstler da; in ihnen, als lebendigen Zeugen derselben hat er dem Geiste nachzuforschen, der sie belebte, und uns Kunde davon zu geben. Von diesen köstlichen Denkmalen ist ihm die unmittelbare Anschauung gewährt, mehr also als dem Geschichtschreiber im allgemeinen Sinne, dem die Thaten des Zeitraums, den er behandelt, oft mittelbar nur, und wohl aus zuwider laufenden Berichten erst sich ergeben. Und bedürfen die Werke der Tonkunst, damit der Forscher zu ihrer vollen Anschauung gelange, auch einer Wiederbelebung, wird diese durch die Art ihrer Aufzeichnung in früheren Jahrhunderten, durch raschen Wechsel der Gestaltungen dieser Kunst im Fortgange der Zeiten nicht wenig erschwert, so ist jene Anschauung, eben weil sie dem Wiederbelebenden, dem zweiten Schöpfer aufgeht, wohl um so inniger, lebendiger.

Aber auf dem Gebiete des endlichen Schaffens und Wirkens ist selten, ja, wohl nie, eine That das reine Erzeugniss freier Selbstbestimmung; ist ja der Handelnde selber ein Kind seiner Zeit, durch die mannigfachen Bedingungen bestimmt, unter denen sie sich gestaltet, unter denen er allein ihr anzugehören, lebendig in sie einzugreifen vermag. So ist denn dem Geschichtschreiber der Kunst auch die Aufgabe gestellt, jenen Bedingungen näher nachforschend, in das Gebiet der allgemeinen Geschichte hinüberzugreifen, ja, die Erörterung scheinbar kleiner, geringfügiger Umstände nicht zu verschmähen, damit die sichere Grundlage seiner Darstellung, der fruchtbare Boden hervorgehe, auf dem, mit dem Segen von oben, die edle Pflanze seiner Kunst ihr Gedeihen empfangen hat.

Dem Verfasser des bedeutenden Werkes, über das wir zu berichten unternehmen, konnte diese doppelte Aufgabe nicht fremd bleiben. Er stellt uns das Leben und Wirken eines merkwürdigen Mannes

dar, des Johannes Pierluigi von Palestrina, der um die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zu Rom nicht allein den Namen eines Retters der heiligen Tonkunst, sondern auch eines Fürsten dieser Kunst erwarb, und dessen Ruhm, wenn auch nicht die allgemeiner verbreitete Kenntniss seiner Werke, bis zu unseren Tagen fortlebt. An die umständliche Erzählung der Lebensereignisse dieses Künstlers, an die genaue Beschreibung seiner Umgebungen, seiner Verhältnisse, knüpft sich der Bericht über seine Werke, die nach Ordnung der Zeit ihrer Entstehung uns vorübergeführt werden. Wir erfahren das Jahr ihres ersten öffentlichen Erscheinens, die muthmassliche Zeit ihres Entstehens, die Zahl der später davon veranstalteten Ausgaben, und werden uns auch von ihnen nicht Proben vorgelegt, so fehlt es doch nicht an genugsamem Unterrichte über Alles sie Auszeichnende. In diesem Sinne ist das in zwei starken Quartbänden vorgetragene Ganze in drei, ziemlich ungleiche Abschnitte getheilt. Die ersten beiden sind in dem ersten Bande, der dritte in dem letzten enthalten. Der erste Abschnitt, $\frac{1}{6}$ ohngefähr des ersten Bandes einnehmend, macht in 12 Kapiteln uns mit den früheren Lebensereignissen des Helden bis zu dem Zeitpunkte bekannt, wo er als Schutz und Retter der heiligen Tonkunst auftrat. Der zweite trägt uns ebenfalls in 12 Kapiteln seine späteren Lebensereignisse vor bis zu seinem Wiedereintritte in das Kapellmeisteramt an der Peterskirche, und entwickelt zu Anfange ausführlich die Gründe, weshalb man kurz nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts die Tonkunst aus der Kirche zu verbannen beabsichtiget habe, und Palestrina's Verdienste um ihre Erhaltung. Der dritte Abschnitt endlich, welcher den ganzen, gegen den ersten Theil um ein Weniges umfangreicheren zweiten ausfüllt und nicht minder 12 Kapitel begreift, handelt von den späteren Lebensereignissen des Helden, seinem Tode, Begräbnisse, dem Orte, wo seine Gebeine ruhen, von den nach seinem Tode erst erschienenen seiner Werke, und den in verschiedenen Büchersammlungen Rom's aufbewahrten bisher noch ungedruckten. Erst das letzte Kapitel giebt von der Art und Kunst seiner Vorgänger, von seinem Verhältnisse zu diesen und zu seinen Mitlebenden Bericht, und bemüht sich zu zeigen, dass er in zehn verschiedenen Stylen, wie die allmählige Entwickelung seiner Kunstfertigkeit, so die ganze, reiche Fülle seines Geistes dargelegt habe.

Wir versuchen, das so umständlich Vorgetragene in eine gedrängte Darstellung zusammen zu fassen, soweit sie erforderlich ist, um unser Urtheil über das Geleistete zu begründen.

Johannes Pierluigi, nach seinem Geburtsorte, einem Städtchen zu den Füssen des Apennins, an den Grenzen des alten Latium's, gewöhnlich **Palestrina** genannt, wurde muthmasslich im Herbste des Jahres 1524 geboren. Seine Eltern kennen wir nicht, und von seinem Bruder Bernardino finden wir nur eine kurze Nachricht, die uns über seine Lebensverhältnisse nicht weiter aufklärt. Schon früher zeigten sich bei dem Johannes Anlagen für die Tonkunst, und um das Jahr 1540, 16 Jahr alt, begab er sich nach Rom, dort seine weitere Ausbildung zu suchen. Ausübung und Lehre der Tonkunst waren um jene Zeit zu Rom, wie überhaupt in Italien im Besitze der Fremden, namentlich der Spanier, Franzosen und Niederländer. Unter diesen letzteren zeichnete sich Claudius Goudimel vorzüglich aus, welcher damals zu Rom öffentliche Schule hielt. Ihm schloss der junge Johannes sich an, im Vereine mit Stephan Bettini, Alexander Merlo (nachmals *della viola* genannt) und Johann Maria Nannino, und legte hier den ersten Grund zu der späteren, so herrlichen Entwickelung seiner Kunstfertigkeit. Schon um 1551 finden wir ihn an der, durch Pabst Julius II. bei der Vatikanischen Basilika von S. Peter gestifteten, nach ihrem Begründer „die Julische" genannten Kapelle in Thätigkeit, Anfangs unter dem Titel eines *magister puerorum*, dann als *magister capellae*. Während dieser seiner Amtsführung mag er auch seine Ehe mit einer gewissen Lucretia geschlossen haben, die ihm 4 Söhne gebar, Angelo, Rudolf, Sylla und Higyn, von denen nur der letzte ihn überlebte, die älteren, nachdem sie als Tonkünstler bereits gute Hoffnungen erregt, ihm in der Blüte ihrer Jahre wiederum entrissen wurden. Sein erstes öffentlich gewordenes Werk, 4 Messen zu 4 und eine zu 5 Stimmen enthaltend, um 1554 zu Rom bei den Brüdern Dorici erschienen, gewann ihm die Achtung und Gunst des Pabstes Julius III., dem er es gewidmet hatte, und eine damals glänzende, freilich bald nachher ihm verderbliche Auszeichnung. Der Pabst bot ihm nämlich eine Stelle unter seinen Sängern an, und Johannes — den wir künftig Palestrina nennen wollen — folgte diesem ehrenvollen Rufe, legte sein Kapellmeisteramt bei S. Peter nieder, und wurde am 13ten Januar 1555 in sein neues Amt eingeführt. Allein zwei Monate später (am 23ten März) starb Julius III.; dessen Nachfolger, Marcello Cervino, Palestrina's grosser Gönner, schien ihm zwar die Hoffnung künftiger ehrenvoller Beförderung zu eröffnen, und schon war ein Buch vierstimmiger Madrigale, eben damals vollendet, dazu bestimmt, dem neuen Herrscher dargebracht zu werden, als dieser nach einer Regierung von nur 21 Tagen ebenfalls durch

den Tod hingerafft wurde, und die ihm zugedachte Gabe ohne Zueignung erscheinen musste. Aber ein härterer Schlag noch stand Palestrina bevor. Paul IV., Marcellus Nachfolger, fand einen Anstoss daran, unter seinen Sängern solche zu wissen, die nicht geistlichen Standes, ja, sogar verehelicht seien. Ein Breve vom 30ten Juli 1555 entfernte Palestrina und noch zwei andere verheirathete Sänger aus der Kapelle und bewilligte ihnen nur ein kärgliches Einkommen von 6 römischen Thalern monatlich. Unser Meister, mittellos wie er war, hätte sich der drückendsten Dürftigkeit hingegeben gesehen, schmerzlicher noch, da er für Weib und Kind zu sorgen hatte, wäre ihm nicht schon im folgenden Monate durch das Kapitel der Basilika des heiligen Johannes vom Lateran das Anerbieten geworden, dort die eben erledigte Kapellmeisterstelle zu übernehmen. Er nahm diesen Ruf dankbar an, und versahe, wiewohl nur spärlich besoldet, durch Belassen seiner Entschädigung als verabschiedeter päbstlicher Sänger nur dürftig unterstützt, seine neue Stelle durch beinahe 6 Jahre, vom 25ten September 1555 bis zum 1ten März 1561, wo er in die Dienste des Kapitels der Basilika von *St. Maria Maggiore* trat, das ihm sein Einkommen erhöhte und ihm die Mittel gewährte, mit weniger drückenden Sorgen seine unterdess vermehrte Familie zu erhalten. Während dieser Zeit hat Palestrina, obgleich fortdauernd thätig, doch nichts durch den Druck öffentlich werden lassen. Eines seiner Werke jedoch, wodurch sein späterer so grosser Ruhm begründet wurde, die sogenannten *improperia* fällt in diese Zeit. Es wurde am Charfreitage des Jahres 1560 zum erstenmale aufgeführt und mit allgemeiner Rührung vernommen; der damals regierende Pabst Pius IV. verlangte eine Abschrift für die päbstliche Kapelle, und seit jener Zeit ist es, so lange diese sich in Thätigkeit befand, unausgesetzt an demselben Tage von ihr wiederholt worden. Die Bestimmung dieses Werkes, den Landes- und Glaubensgenossen unseres Verfassers als bekannt von ihm vorausgesetzt und desshalb unerläutert geblieben, erfordert hier einen kurzen ergänzenden Bericht, da wir nicht eine gleiche Voraussetzung hegen können.

Zu dem Gottesdienste der römischen Kirche gehört am Charfreitage auch die Anbetung des Kreuzes. Am vorhergehenden Tage sind alle Altäre ihres Schmuckes beraubt, alle Bilder verhüllt worden; jetzt wird, ehe der Priester die Tags zuvor geweihte, in das heilige Grab niedergelegte Hostie erhebt und geniesst, nur das Kreuz enthüllt als Gegenstand der Verehrung. Paarweise nahen sich ihm

die Gläubigen, sich davor niederwerfend; während dessen ertönen die *improperia*. Der Herr hält dem sündigen Volke vor, was im Laufe der heiligen Geschichte er an ihm gethan, wie ihm dafür gelohnt worden. Einzelne Stimmen heben an:

Was habe ich dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich dich betrübt? antworte mir!

Aus Aegyptenland habe ich dich geführet, und du hast deinem Heilande das Kreuz bereitet.

Wechselnde Chöre rufen in lateinischer und griechischer Sprache:

Heiliger Gott! Heiliger starker Gott! heiliger ewiger Gott! erbarme dich unser!

Die einzelnen Stimmen treten wieder dazwischen:

Was sollte ich dir mehres thun, und habe es nicht gethan? als meinen auserwählten Weinberg habe ich dich gepflanzt, aber bitter hast du mir vergolten; mit Galle und Essig hast du meinen Durst gestillt, mit dem Speere deines Heilandes Seite durchbohrt!

und jedesmal antworten die Wechselchöre wie zuvor dieser Vorhaltung, und den fortgehenden, ähnlicher Art, bis kein Anbetender mehr sich naht, und endlich ein Wechselgesang — bei P. eines 4stimmigen Chores tiefer, eines gleichen hoher Stimmen — die Feier schliesst:

O du treues Kreuz vor allen,
O du einzig edler Stamm!
Keinem Wald entspross ein solcher,
So an Wuchs, an Blüt' und Laub!

Süsses Holz, du trägst die Nägel
Und du trägst die süsse Last!

Zu diesen einfachen, ein tiefes Geheimniss kündenden Worten liess Palestrina die einfachsten, die schlichtesten Tonverbindungen hören, wie sie dem sanften und ernsten Vorwurfe, der innigen Reue, dem begeisterten Lobgesange ziemten. Wie die Umgebung der ganzen Feier jedes Schmuckes und Glanzes entkleidet war, in ihrer ernsten Trauer das Gemüth um so mehr zur Andacht stimmte, so vernahmen, zum erstenmale vielleicht, die Hörer statt des bisherigen Prunkes mit Kunstmitteln nur die Töne des Gefühles in den nach geheimnissvoller innerer Beziehung zusammengeordneten Zusammenklängen; so wusste der Meister nicht allein die der Tonkunst und ihrer Mittel Kundigen unter seinen Zeitgenossen, sondern alle Anwesende ohne Ausnahme zu ergreifen und tief zu bewegen. Von hier, wir dürfen es behaupten, beginnt seine eigenthümliche Thätigkeit auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst, hieran knüpft sich dasjenige, was er einige Jahre später zu

ihrer Rettung leistete. Dem Berichte unseres Verfassers, der hiemit den zweiten Abschnitt seines Werkes anhebt, schliessen wir uns nun wiederum an.

Es ist richtig, dass bald nach der Mitte des 16ten Jahrhunderts der römische Hof eine durchgreifende Verbesserung der heiligen Tonkunst beabsichtigte, und fest entschlossen war, sie aus der Kirche zu verbannen, wenn sie dieser Verbesserung nicht fähig, nicht würdig erfunden werden sollte, den ihr beigelegten Namen der heiligen ferner zu verdienen. Die Fehler jedoch, an denen sie damals gekrankt, die nächsten Beweggründe dieses Entschlusses werden von Verschiedenen auf verschiedene Weise, und nicht immer richtig angegeben.

Einige meinen, die Tonkunst sei damals eine weiche, üppige, mit Verschnörkelungen überladene gewesen. Sie war aber, wie die auf uns gekommenen Denkmale bezeugen, eine vielstimmige, künstliche, von Nachahmungen und verwickelten Canons strotzende. Wären nun noch willkührliche, übermässige Verschnörkelungen der einzelnen mit einander verflochtenen Stimmen hinzugekommen, so hätte sie kaum eine üppige, weiche, dem Ohre schmeichelnde sein können, sie hätte nothwendig zu einer verworrenen, das Ohr marternden werden müssen. Jene weichen, üppigen, dem Ohre schmeichelnden Verzierungen erhielten erst mit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts ihre Ausbildung; was früher darüber gelehrt wurde, steht entweder zu einzeln und beschränkt da, um auf eine allgemeine Anwendung schliessen zu lassen, oder es rührt von Zeitgenossen Palestrina's her, die erst später lehrten, als die kirchliche Tonkunst bereits durch ihn gerettet worden war.

Auch die übermässige Anwendung der musikalischen Instrumente, die ihr einige zur Last legen, kann der kirchlichen Tonkunst jener Zeit nicht zum Vorwurfe gerechnet werden. Hatte man auch, wie aus den Berichten einiger Schriftsteller geschlossen werden kann, schon frühe an den Fürstenhöfen, auch wohl in einigen Kirchen der Instrumente zur Unterstützung des Gesanges sich bedient, so hörte doch dieser Gebrauch, so weit er sich in die Kirchen eingeschlichen hatte, mit dem Ende des 14ten Jahrhunderts gänzlich auf, seit die Kunst des Contrapunktes sich mehr ausbildete. Erst nach der Mitte des 16ten Jahrhunderts, als die Compositionen zu mehr Chören aufgekommen waren, fing man an, der musikalischen Instrumente sich als Unterstützungsmittel zu bedienen und auch bei Sätzen für reinen Gesang auf deren Ausführbarkeit durch Instrumente Rücksicht zu nehmen. Aber auch dieses geschah bei geistlichen Compositionen erst dann in einem gewissen Umfange, als Palestrina das Verdienst, der Schutz

der kirchlichen Tonkunst gewesen zu sein, sich bereits erworben hatte, es kann also damals nicht als Grund ihrer Verwerflichkeit gegolten haben.

Ist aber von einem Missbrauche der Kunstmittel, von einem übertriebenen Prunke mit denselben als Ursache des über alle geistliche Tonkunst damals ausgesprochenen Verdammungsurtheiles die Rede, so hat man Recht, diese Gebrechen als solche anzuführen. Man arbeitete fast nur für das die Stimmen in ihrem Zusammenhange überschauende, die Verhältnisse der meist sehr engen Nachahmungen mit einem Blick auffassende Auge; auf Verständniss des heiligen Wortes, richtige Betonung desselben oder gar Ausdruck seines Inhaltes wurde keine Rücksicht genommen. Die Töne und ihre künstliche Zusammensetzung galten alles; das sinnreiche Gewebe derselben wurde oft unabhängig von den Worten verfertigt, diese ihm wohl oder übel unterlegt, oder auch wohl der Text nur zu Anfange angedeutet und seine Unterlegung den Sängern völlig überlassen. Wie sehr man für das Auge allein gearbeitet, zeigen die lächerlichen Mittel, die man ersann, dem Mangel an Ausdruck abzuhelfen. Man färbte die Noten schwarz, wo von Finsterniss, Schmerz, Trauer die Rede war; roth, wo Licht, Sonne, Purpur vorkam: blau, wo Himmel; grün, wo Wiesen, Felder, Bäume erwähnt wurden. Man stellte, wenn auch auf sinnreiche Weise, verschiedene Texte in allen einzelnen mit einander verflochtenen Stimmen zusammen, wie das Ohr sie nimmer zu vernehmen vermochte, wie nur das überblickende Auge sie in ihrem gegenseitigen Bezuge aufzufassen im Stande war, und — setzen wir hinzu — vermochte dabei nicht jede Stimme als eine die anderen klar hervorhebende Eigenthümlichkeit auszugestalten und dadurch auch dem Hörer das Verständniss aufzuschliessen, weil man es noch nicht gelernt hatte, und auf dem ergriffenen Wege es auch nicht lernen konnte.

Zu diesem Unwesen gesellte sich noch eine anstössige Vermischung des Unheiligen mit dem Heiligen. Diese fand bei dem kirchlichen Gesange und bei dem Orgelspiele in gleichem Maasse statt.

Was den kirchlichen Gesang betrifft, so hatte man schon seit Hucbald begonnen, auf alte Kirchenweisen als Grundlage ein — wenn auch Anfangs rohes — harmonisches Gebäude aufzuführen. Je mehr die Geschicklichkeit hierin wuchs, erhöhete sich der Reiz, eine ähnliche Behandlung auch bei Volksweisen zu versuchen. Seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts wurde die harmonische Behandlung auf die Messhymnen ausgedehnt. Sei es nun Mangel an Erfindung,

sei es Festhalten an dem bisher Gewöhnlichen, oder auch wohl besondere Neigung und Verehrung für die trefflichsten der alten Kirchengesänge: sie eben behielt man bei als Grundlage der neuen harmonischen Gebäude, legte diesen die Worte der Messgesänge unter und benannte die so entstandenen Compositionen nach ihren Themen. Allein man blieb dabei nicht stehen. Die gefäligeren, bewegteren, reizenderen Melodien der Volksgesänge — meist niederländischer, teutscher, französischer, spanischer, weil die damals lebenden Componisten fast nur solcher Abkunft waren — wurden nicht minder als Themen gewählt, und man scheute sich nicht die Messen nach ihnen: „von den rothen Nasen (*des rouges nez*), küsse mich (*baisez moi*) u. s. w.," zu benennen. Der wunderliche Contrast des Namens und der Bestimmung des Musikwerkes, welcher dadurch entstand, reizte — wie alles Seltsame — zu allerhand Einfällen, und so durfte Josquin es wagen, selbst durch die Töne des Thema's seiner Messe *la sol fa re mi* einen Hofmann Ludwigs XII. von Frankreich neckisch an seine ausweichende Rede: „*laissez faire moi*" zu erinnern, mit denen er seine dringenden Gesuche um eine Pfründe hinhielt.

Die Instrumentenspieler des 14—15 Jahrhunderts bedienten sich zwar auch der sogenannten *ricercari*, mehrstimmiger, wortloser Compositionen, reicher an Umfang, an Modulationen, an allerhand künstlichen Verflechtungen, als die Gesangstücke. Allein Tonkünstler ersten Ranges befassten sich damals nicht mit denselben, die zünftigen Spieler setzten sie selber für ihre Instrumente, und ihr meist beschränktes Talent vermochte diese Art des Tonsatzes nicht zu heben. Die Orgelspieler nun hatten entweder zwischen solchen Compositionen oder Gesangstücken der besten Meister zu wählen, um sie für ihr Instrument zu benutzen, für das wir bis dahin nichts eigends gesetzt vorfinden. In beiden Fällen hatten sie die Mühe des Absetzens aus den einzelnen Stimmen; und wie sollten sie diese nicht lieber an damals anerkannte Meisterwerke des Gesanges als an die handwerksmässigen Hervorbringungen ungebildeter Spieler verwendet haben? Das Orgelspiel also, wie es sich an den Gesang lehnte, theilte mit ihm gleiche Mängel und Gebrechen. Ja, der Reiz profane Themen zu wählen, profane Compositionen auch wohl geradehin auszuführen, war für den Orgelspieler noch grösser, da hier weder ein Gegensatz mit dem Worte, noch, wie es schien, ein Anstoss bei der Wahl statt finden konnte, da ja keines der muthwilligen frechen Worte vernommen wurde, welche den allein vorgetragenen Tönen ursprünglich unterlagen. Wie sehr man sich aber hierin täuschte,

wie sehr es der Würde des Gottesdienstes widersprechen musste, heilige Worte mit den Tönen lüsterner Lieder bekleidet, Weisen, nach denen an andern Tagen und Orten man auch wohl zu tanzen pflegte, bei der Feier heiliger Geheimnisse zu vernehmen, kann ein Jeder leicht ermessen.

Schon seit dem 13ten Jahrhunderte hatten gegen diesen Missbrauch der Kunstmittel, diese Vermengung des Heiligen mit dem Unheiligen tadelnde, verwerfende Stimmen der Kirche sich erhoben. Das Concil zu Trier um 1227, Wilhelm Durandus um die Zeit des Concils zu Vienna, Pabst Johann XXII. zu Avignon um 1322, das Concil zu Basel waren fast ohne merklichen Erfolg dagegen eingeschritten. Der tridentinischen Kirchenversammlung blieb es vorbehalten, wirksamer dagegen zu verfahren.

Es ist eine allgemein verbreitete Meinung, als habe Marcellus II., sei es als Vollstrecker der zu Trient gefassten Beschlüsse, sei es aus eigner Bewegung, Schritte gethan, die Tonkunst aus der Kirche völlig zu verbannen, und sei nur durch Anhörung der, von Palestrina vor ihm am ersten Ostertage 1555 aufgeführten, nach seinem Namen genannten Messe bewogen worden, sie dem Heiligthume zurückzugeben. Allein diese, auf ganz irrigen Voraussetzungen beruhende, Meinung ist völlig ungegründet.

Einmal konnte Pabst Marcellus nicht als Vollstrecker der Beschlüsse der Väter zu Trient handeln. Nach der 16ten Sitzung (am 28ten April 1552) unter Pabst Julius III. hatte die Kirchenversammlung sich vertagt und erst am 18ten Januar 1562 unter Pius IV., sieben Jahr beinahe nach Marcellus Tode trat sie wieder zusammen; bis dahin aber war von kirchlicher Tonkunst in ihren Sitzungen noch mit keinem Worte die Rede gewesen. Aber auch aus freier Bewegung schritt Marcellus nicht ein. Sein kurzes Pontificat von nur 21 Tagen wurde durch die Feierlichkeiten seiner Krönung, die eben eintretenden Functionen der Charwoche und des Osterfestes, seine letzte tödtliche Krankheit ausgefüllt; wir können nach urkundlicher Ueberlieferung Tag vor Tag nachweisen, was er bis zu seinem frühen Hintritte begonnen; und wie es schon an sich unwahrscheinlich ist, dass er bei dem Andrange kirchlicher Feierlichkeiten und wichtiger Geschäfte Zeit finden können, auf die Reinigung der geistlichen Tonkunst zu denken, so lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass er es nicht gethan. Selbst nicht die, erst später nach ihm genannte Messe wurde am Osterfeste 1555 vor ihm aufgeführt; wir werden sehen, dass sie erst zehn Jahre später zum erstenmale in der päbst-

lichen Kapelle gehört wurde. Auch nicht etwa in Trient übte die Anhörung dieser Messe irgend einen Einfluss auf die Beschlüsse der Väter. Denn es waren damals, wie aus den Tagebüchern der päbstlichen Kapelle hervorgeht, nur neun ihrer Mitglieder in Trient anwesend, die einer sechsstimmigen Composition wie diese Messe, von der sie nicht einmal eine jede Stimme doppelt zu besetzen im Stande waren, in einer grossen Kirche (auch die Ausführung vorausgesetzt) niemals in dem Maase würden haben genügen können, um eine Bewunderung zu erregen, welche irgend einen Einfluss auf die versammelten Kirchen-Oberen zu üben fähig gewesen wäre.

Völlig unabhängig demnach, in ihrer 22sten und 24sten Sitzung beschloss die Kirchenversammlung die Reinigung der geistlichen Tonkunst. Sie sei aus der Kirche zu verbannen, kam man überein, sofern sie, es sei im Gesange oder Orgelspiele, irgend eine Beimischung des Frechen und Unreinen zeige, damit das Haus des Herrn wahrhaft ein Bethaus sein und heissen könne (am 14. Septbr. 1562.). Der Unterricht der Jugend in dem gregorianischen Gesange wurde ausdrücklich verordnet, die zu weichliche Musik aber untersagt. Kaiser Ferdinand I., ein grosser Freund der Tonkunst, liess durch seinen Gesandten dagegen vorstellen, dass man die Figuralmusik deshalb nicht völlig verwerfen möge, die, recht angewendet, das wirksamste Mittel sein könne, das Gemüth in Andacht zu erheben. Die Väter stimmten hiemit überein, und beschlossen zugleich alle Verbesserungen im Einzelnen der Kirchenzucht den Bischöfen und Provinzialsynoden zu überlassen. Hiemit endete das von ihnen wegen der geistlichen Tonkunst Verfügte, dessen Ausführung dann später noch dem Schlusse des Conciles vorbehalten blieb.

Diese Ausführung der tridentinischen Beschlüsse verschob sich bis in das Jahr 1565, weil den Pabst Pius IV. bis dahin andere, dringendere Sorgen beschäftigt hatten. Am 2ten August dieses Jahres ernannte er dazu eine Commission von acht Cardinälen, die mit seiner Zustimmung wiederum zweien aus ihrer Mitte die Reinigung der kirchlichen Tonkunst übertrug. Der heil. Carl Borromeo und Vitellozzo Vitellozzi waren diese Beauftragten, die mit acht, zu diesem Ende erwählten Mitgliedern der päbstlichen Kapelle zu einer Berathung sich vereinigten. Man kam überein, 1) Messen und Motetten mit gemischten Texten nicht ferner zu singen; 2) Messen mit profanen Themen für immer von der Ausführung auszuschliessen; 3) Gesänge mit fantastisch zusammengesetzten, weder aus der heiligen Schrift noch älteren christlichen Dichtern entlehnten Texten

zurückzulegen. Die Forderung der beiden Cardinäle, dass die heiligen Worte bei dem Gesange durchhin müssten vernommen werden können, fand grössere Schwierigkeit. Die Sänger bemerkten, diese Verständlichkeit sei nicht immer zu erreichen; und als die Cardinäle ihnen entgegneten, wenn sie also doch zuweilen erreichbar sei, warum nicht immer? erhielten sie zur Antwort: das Wesen der harmonischen Tonkunst bestehe in Nachahmungen und Fugen; ihr diese nehmen, oder sie vernichten würde einerlei seyn. Wenn nun die Harmonie der würdigste Schmuck der kirchlichen Feier sei, ohne jene Fugenkunst aber nicht bestehen könne, die zuweilen das heilige Wort verdunkele; so dürfe auf dessen Verständlichkeit nicht strenge bestanden werden. Hier zum erstenmale erinnerten die Cardinäle an Palestrina's Beispiel. Seit seinen Improperien, von denen Pius IV. im Jahr 1560 für seine Kapelle Abschrift erbeten, hatte er diesem Pabste für dieselbe im Jahre 1562 zwei Motetten und eine 6stimmige Messe überreicht, und im folgenden Jahre dem Cardinal Rudolph Pio von Carpi den ersten Theil seiner 4stimmigen Motetten zugeeignet. In jener Messe hatte vornehmlich das 4stimmige Crucifixus für hohe Stimmen den Pabst und die Cardinäle entzückt. „Als diese Töne zum erstenmale in der Sixtinischen Kapelle erklangen" — sagt unser Verfasser — „in jenem Heiligthume, das Baukunst und Malerei vor nicht lange erst neu verherrlicht hatten, erhoben diese Künste sich von ihren Sitzen, sie, die den Improperien (gleichsam einer unzeitigen Blüte) gegenüber ihren alten Stolz nicht abgelegt hatten, umarmten die Tonkunst, ihre Schwester, die alten Ehren ihr zollend, und grösseres Entzücken ergriff die Anwesenden als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmtesten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden." Gleich hohen, verdienten Beifall hatten die 4stimmigen Motetten erfahren. „Sie gleichen an Schönheit dem *Crucifixus*" — so sind Baini's Worte — „nur sind hier ungleiche Stimmen mit unbeschreiblicher Anmuth und Lieblichkeit verflochten, die, wenn sie zuweilen vereint einen Gedanken gemeinsam entfalten, durch Einfalt, Adel, Erhabenheit sonder Gleichen hinreissen und rühren." — An diese erst neu erschienenen und gehörten Werke erinnerten die Cardinäle, und machten den Sängern bemerklich, dass die heiligen Worte, es sei nun bei künstlicher Stimmenverflechtung, es sei im einfachsten harmonischen Gesange, hier gleich unverdunkelt hervorträten. Auch hierauf wurde erwiedert: kurze Stücke dieser Art könnten nicht entscheiden; bei längeren Gesängen (dem *Gloria* und *Credo* der Messe zumal,) bleibe die

gestellte Forderung, wenn man sie nicht beschränke, unerreichbar. Endlich vereinigte man sich dahin, es auf eine Probe ankommen zu lassen, und dem Palestrina die Composition einer Messe aufzutragen. Sein Beispiel hatten die Cardinäle in Anspruch genommen; Vitellozzo war sein besonderer Gönner und Freund, Carl Borromäus Erzpriester der Basilika von St. Maria Maggiore, an der Palestrina als Capellmeister stand; die päbstlichen Sänger betrachteten ihn einerseits als ihr Mitglied, und hofften im Falle des Gelingens an der ihn erwartenden Ehre Theil zu nehmen, andrerseits durften sie erwarten, wenn sein Versuch fehlschlagen sollte, durch ihn als einen Ausgeschiedenen an ihrem Ruhme nicht zu leiden. Wegen seiner Person war man hienach bald übereingekommen. Und nun lautete die Aufgabe dahin: neben volltönender Harmonie, Reichthum an kunstvoller Verflechtung, Abwesenheit aller bereits verworfenen Ausschweifungen, solle würdiger, andächtiger Ausdruck, vollkommene Verständlichkeit des Wortes die aufgetragene Messe auszeichnen. Gelinge es, diesen Anforderungen zu genügen, so solle in Rücksicht der geistlichen Tonkunst keine Aenderung eintreten. Palestrina wurde durch Carl Borromäus persönlich von diesem Auftrage unterrichtet. Zu seiner Ausrichtung schrieb er drei Messen, und wählte dabei weislich 6 Stimmen für eine jede derselben. Durch doppelte Bässe wollte er grösseren Spielraum in der Ausführung gewinnen, ohne die Grundstimme zu sehr anstrengen zu dürfen; neben künstlicher Verflechtung sollte ihm so die Möglichkeit gewährt bleiben, die Stimmen in zwei Chöre vertheilt, gegen einander wirken zu lassen, ohne die Stimmenzahl zu sehr zu vervielfachen, wodurch der Klarheit der Verwebung aller Stimmen Eintrag geschehen wäre; so endlich sollte Mannigfaltigkeit und doch stete Verständlichkeit des Wortes erreicht werden.

Die erste Messe zu 2 Bässen, 2 Tenoren, Alt und Sopran in der phrygischen Tonart gesetzt, trägt das Gepräge des Ernstes und der Andacht, erfüllt das Gemüth mit heiligem Schauer. Der Handschrift fand man nach des Meisters Tode den Titel beigefügt: „*Illumina oculos meos*“ (erleuchte mein Auge, o Herr!) ein sicheres Zeichen, dass er die Hülfe des Allerhöchsten vor dem Beginne seines schweren Werkes angefleht.

Bewegter, und mehr voll Ausdruck kindlichen Vertrauens war die zweite, in dem 7ten Kirchentone gesetzte Messe. Ausser dem Basse war hier der Alt verdoppelt, wodurch sie an Heiterkeit gewann. Beide Messen trugen jedoch immer noch einen Beischmack

des flamändischen Styls. Aber ein Werk der reinsten Begeisterung war die dritte, in dem 8ten Kirchentone geschriebene. Andächtig und doch belebt ist der Gesang der einzelnen Stimmen, ergreifend sind die Harmonien, von der höchsten Mannigfaltigkeit ist die Anordnung der Stimmen, die bald in künstlichen Nachahmungen verflochten, bald zu drei-, vier-, ja fünfstimmigen Chören vereint wechselnd einander gegenüber stehen, oder alle vereint die bedeutsamsten Worte der heiligen Gesänge nachdrücklich einprägen. Diese Worte sind überall vollkommen verständlich, und die Schönheit des Ganzen ist eine heilige, nicht den Sinnen schmeichelnde. Diese drei Messen wurden am 28sten April 1565 von den päbstlichen Sängern in Gegenwart aller acht beauftragten Cardinäle im Pallaste Vitellozzi ausgeführt. Die dritte trug vor allen den Preis davon, und erstritt der Tonkunst eine bleibende Stelle in der römischen Kirche. Die päbstlichen Sänger empfingen den tröstlichen Bescheid, dass in der geistlichen Musik nichts geändert werden solle, aber auch die dringende Mahnung, nur Gesänge fortan auszuführen, die des Heiligthums gleich würdig seien als die drei gehörten Messen.

Am Dienstage, den 19ten Juni 1565 (als eben der römische Hof wegen des mit den Schweizern geschlossenen Bündnisses vorzüglich zur Freude gestimmt war und der Cardinal Borromeo deshalb ein feierliches Dankamt hielt,) wurde die dritte der Palestrinaschen Messen zum erstenmale bei dem Gottesdienste, in Gegenwart des Pabstes, der Cardinäle und vieler angesehener Zuhörer vorgetragen. Sie erregte allgemeines Entzücken. Pius IV. soll ausgerufen haben: „Hier giebt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns einen Vorschmack jenes neuen Liedes, das der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen einst in prophetischer Entzückung vernahm.“ Allein seine grosse Freude an diesem Werke äusserte sich auch in thätigen Schritten zur Belohnung des Meisters und Erneuerung seines Sängerchors, damit es fähiger werde, ähnlichen Gesängen künftig allezeit ihr Recht widerfahren zu lassen. Vierzehn bereits alternde Sänger wurden mit Gnadengehalten verabschiedet, und das Collegium der päbstlichen Sängerkaplane angewiesen, jüngere und tüchtigere nach bestandener Prüfung an deren Stelle anzunehmen. Palestrina wurde zum Komponisten — nicht Kapellmeister — der päbstlichen Kapelle ernannt; (denn dieses letzte Amt konnte, der damals bestehenden Verfassung zufolge, nur ein Prälat von Range bekleiden) und erhielt auch sein bisheriges Einkommen dadurch nur einen jährlichen Zuwachs von 36 römischen Thalern, 3 Paul, 6 Ba-

jokken, so war doch jenes Ehrenamt eigends für ihn geschaffen, und diente dazu, die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf ihn zu erhöhen. Diese wurde ihm bald nachher auf ehrenvolle Weise kund. Der Cardinal Pacheco eröffnete ihm, König Philipp II. von Spanien würde es gern sehen, wenn ihm jene Messe zugeeignet würde, die der Tonkunst so siegreich ihre Stelle in der Kirche erstritten habe. Palestrina ging über diesen Antrag mit seinem Gönner, dem Cardinal Vitellozzi zu Rathe, und vereinigte sich mit ihm dahin, dass es am schicklichsten sei, dem Könige einen ganzen Band von Messen zuzueignen und unter ihnen auch die gewünschte. Aber die Ehre derselben müsse Rom verbleiben, ihrem Titel zufolge müsse sie einem dortigen Grossen, am besten einem Pabste als schon früher zugeeignet erscheinen. Und so möge sie denn nach Marcellus II. genannt werden, Palestrina's grossem Gönner, dem er ja ohnehin sein zweites Werk geweiht haben würde, wenn nicht sein zu früher Tod ihn daran gehindert hätte. Hierin liegt der Grund der Benennung dieser so berühmten Messe, und der vielen Irrthümer über Zeit und Art ihrer Entstehung. Im Jahre 1567 trat sie, nebst noch 4 zu vier Stimmen, und 2 fünfstimmigen zu Rom bei den Brüdern Dorici an das Licht, mit einer durch Philipp II., wie die Folge zeigte, sehr gnädig aufgenommenen Zueignung. Denn drei Jahre später (um 1570) fand Palestrina sich dadurch veranlasst, auch das dritte Buch seiner Messen jenem Monarchen zuzueignen und in ihm jene sechsstimmige Messe (*ut re mi fa sol la*), die um 7 Jahre früher, [durch ihr Crucifixus zumal,] so grossen Beifall gewonnen hatte, und die Veranlassung gewesen war, ihren Urheber zum Kampfe für die heilige Tonkunst aufzurufen. Ein Jahr früher (1569) hatte er das erste Buch seiner fünf- bis siebenstimmigen Motetten dem Cardinal Hippolyt von Este dargeboten und noch ein Jahr zuvor hatte Vincenz Galilei (1568) in seinen, unter dem Titel *Fronimo* zu Venedig herausgegebenen Gesprächen über das Lautenspiel vier seiner Madrigale, für die Laute gesetzt, öffentlich gemacht, und ihn mit Bezug auf eines derselben „den grossen Nachahmer der Natur" genannt; eine Benennung, deren unser Verfasser, dem sie hier zu einer Abhandlung über das Schöne und Unvergängliche in der Tonkunst Gelegenheit giebt, von dieser Stelle an sich mit ausgesprochener Vorliebe bedient, und auf die wir später an geeignetem Orte wieder zurückkommen werden. Um diese Zeit auch ereignete sich eine für Palestrina günstige Veränderung seiner äusseren Verhältnisse. Giovanni Animuccia, bisher Kapellmeister am St. Peter im

Vatikan starb im Jahre 1571, und das Kapitel der Basilika berief ihn zu diesem, früher nur um der päbstlichen Kapelle willen verlassenen, seitdem oft wieder ersehnten Amte zurück. Er trat im April desselben Jahres, nach ehrenvoller Entlassung von seiner bisherigen Stellung, in dasselbe zurück, und hat es seitdem bis zu seinem Tode bekleidet.

Wir können von hier an, nachdem wir absichtlich über die wichtigste That seines Lebens, die Rettung der heiligen Tonkunst, ausführlicher nach dem Vorgange unseres Verfassers berichtet haben, die Erzählung von seinen späteren Lebensverhältnissen mehr zusammendrängen. Wenn wir dabei auch bedeutende Werke nur vorübergehend erwähnen, so gedenken wir doch später auf dieselben zurückzukommen.

Nach dem Tode Animuccia's, der bisher den Gesang bei den geistlichen Uebungen des h. Philipp Neri geleitet hatte, übertrug dieser fromme Mann unserem Meister jene Leitung. Schon lange hatte er ihn geliebt, war sein geistlicher Führer gewesen und glaubte nur durch ihn seinen heimgegangenen Freund würdig ersetzen zu können. Vieles hat Palestrina zum Gebrauche bei den Versammlungen dieses Heiligen gesetzt, das sich theils in den Archiven seiner Kirche (S. Maria in Vallicella) befindet, theils durch die Sammlungen des Simon Verovio und Francesco Soto öffentlich geworden ist. Sonst waren — ausser zwei der päbstlichen Kapelle als ihr Componist um 1571 dargebrachten Messen, die eine zu fünf, die andre zu sechs Stimmen — seine in den nächsten Jahren erschienenen Werke den Gliedern des Hauses Este geweiht, indem er (um 1572) das zweite Buch seiner 5, 6 und 8stimmigen Motetten dem Cardinal Hippolyt, das dritte Buch derselben (um 1575) dem Herzoge Alfons von Ferrara zueignete. In jenem stehen die (damals noch seltenen) achtstimmigen Gesänge zu 2 Chören den fünf- und sechsstimmigen nach, unter denen einige zu seinen grössten Meisterwerken gehören; in diesem erblicken wir ihn eben in dergleichen zweichörigen Motetten auf der Höhe seiner Meisterschaft, und namentlich in solchen, wo der eine Chor durch höhere, der andere durch tiefere Stimmen gebildet wird; wogegen die fünf- und sechsstimmigen Gesänge hier weniger das Gepräge seines Geistes tragen. Von eben diesem Jahre, dem des zehnten Jubiläums, finden wir aufgezeichnet, dass die geistlichen Brüderschaften von Palestrina (dem Geburtsorte unseres Meisters) mit drei Musikchören zu Rom einzogen, und dass diese durch ihn geleitet wurden.

Um diese Zeit eröffnete J. M. Nannino, Palestrina's ehemaliger Mitschüler bei Goudimel, zu Rom eine öffentliche Schule der Gesangs- und Tonsetzkunst. Palestrina scheint ihn dabei in der Art unterstützt zu haben, dass er die letzte Hand an die Ausbildung der Schüler legte, nachdem sie von Jenem den vorbereitenden Unterricht empfangen hatten. Sonst wissen wir von sieben unmittelbar durch ihn gebildeten Schülern; von seinen drei Söhnen, die jedoch in der Blüthe ihres Alters hinstarben, und von Hannibal Stabile, Andreas Dragoni, Andreas Cipriari und Johann Guidetti, von denen aber nur die beiden ersten achtbare, wenn auch nicht ausgezeichnete Tonsetzer gewesen sind.

Seit dem Jahre 1576 war unserem Meister sein Gehalt als Kapellmeister des Vatikans auf 15 römische Thaler monatlich erhöht worden, nachdem er von Gregor XIII. den Auftrag erhalten hatte, den alten gregorianischen Gesang zu prüfen, zu sichten, ihn zum kirchlichen Gebrauche in seiner ursprünglichen Reinheit herzustellen. Unter Zustimmung des Pabstes theilte er diese Arbeit mit seinem Schüler Johann Guidetti, ohne jedoch dabei, wie es scheint, mehr als eine allgemeine Durchsicht des von diesem bereits Vollendeten zu besorgen. Ueberhaupt war er, wenn auch ein ausgezeichneter Tonschöpfer, doch einer solchen Aufgabe, die mancherlei Vorkenntnisse und anhaltenden Fleiss in Würdigung und Vergleichung vieler alten Handschriften erforderte, wohl kaum gewachsen. Denn nachdem er sein ganzes Leben mit Vollendung dieser Arbeit gezögert, fand man nach seinem Tode nur die Gradualien für die heiligen Zeiten unter seinem Nachlasse vor. Sein Sohn und Erbe, Higyn, liess von einem unbekannten Tonsetzer die für die Heiligenfeste besonders vorgeschriebenen Gesänge, eilig durchgesehen, hinzufügen, und verkaufte beides zum Zwecke der Herausgabe einem römischen Buchhändler für die damals nicht unbeträchtliche Summe von 2105 römischen Thalern. Bei der Censur jedoch fand die *Congregatio rituum* das Buch wegen vieler Irrthümer zur Herausgabe nicht geeignet; es erhob sich zwischen dem Verkäufer und dem Buchhändler ein Rechtsstreit, den endlich die *Rota romana* am 2ten Juni 1599 durch Aufhebung des ganzen Kaufes entschied. Dem Buchhändler wurde die ausgelegte Summe erstattet, der Verkäufer erhielt das Buch zurück, und von dessen ferneren Schicksalen ist nichts bekannt geworden.

So viel von diesem Gegenstande, der Palestrina's Kunstleben nur nebenher berührt.

Von 1575 bis 1580 finden wir nicht, dass er mit einem Werke öffentlich hervorgetreten wäre; in diesem letzten Jahre traf ihn ein herber Verlust. Lucrezia, seine Gattin, nachdem sie der feierlichen Procession beigewohnt hatte, mit der man die Gebeine des heiligen Gregor von Nazianz zu ihrer Ruhestätte in der neuen Peterskirche begleitet hatte, war am 4ten Juni 1580 erkrankt und am 22sten Juli desselben Jahres trotz aller Heilmittel und einer vorübergehenden, scheinbaren Besserung, ihm durch den Tod entrissen worden. Wie tief ihn dieser Schlag gebeugt, wie seine Kunst in Gemeinschaft mit dem Worte der heiligen Schrift ihn aufgerichtet habe, lehrt uns das im folgenden Jahre erschienene, dem Prinzen Jakob Buoncompagni, Neffen des damals regierenden Pabstes Gregor XIII. zugeeignete zweite Buch seiner vierstimmigen Motetten. In diesen spiegelt sich die Geschichte seines Innern während jener trüben Zeit ab. Neben dem Grabe der geliebten Gattin, so war Anfangs sein Vorsatz, sollte sein Gesang zum letztenmale ertönen, und dann für immer verstummen; in diesem Sinne hat er die beiden ersten Verse des 137sten Psalms gesungen: „An den Wassern zu Babel sassen wir, und weinten, wenn wir an Zion gedachten; unsere Harfen hingen wir auf an die Weiden, die darinnen sind;“ der schmerzliche Ausdruck, den er diesen Worten geliehen hat, das plötzliche, unerwartete Abbrechen mit dem Schlusse des zweiten Verses weisen unverkennbar darauf hin. Dann mit der Sehnsucht nach dem Tode, der ihn der Entschlafenen, Seligen, wieder vereinen sollte, scheint die Furcht ewiger Trennung von ihr durch seine Sünde ihn tief ergriffen zu haben; lebendig spricht eine solche Stimmung in vier vor allen anderen trefflichen Gesängen dieser Sammlung sich aus, in denen sein Gefühl sich ergoss, dem Drange seines Innern gehorchend. „Herr, wenn du kommen wirst zu richten die Welt, wie werde ich bestehen vor dem Antlitze deines Zorns! ich erbebe vor meiner Sünde! — wehe mir, o Herr! — meine Seele ist betrübt u. s. w.“ Sehnsucht nach heiligem Troste erwachte dann in seinem Gemüthe; sie haucht sich aus in den ersten Versen des 42sten Psalms: „Wie der Hirsch schreiet nach der frischen Quelle, so schreiet meine Seele nach dir, o Herr! und dass er diesen Trost endlich gefunden, bezeugt er in den Worten des 120, 123, 134sten Psalms: „Ich rufe zu dem Herrn in meiner Noth, und er erhöret mich; ich hebe meine Augen auf zu dir, der du im Himmel sitzest; Siehe, lobet den Herrn, alle Knechte des Herrn.“

In eben diesem Jahre (1581) trat auch das erste Buch seiner geistlichen Madrigale an das Licht, die er wohl schon früher zu verschiedenen Zeiten für das Oratorium des heiligen Philipp Neri gesetzt hatte, und im folgenden Jahre (1582) eignete er dem Pabste Gregor XIII. das vierte Buch seiner vier- und fünfstimmigen Messen zu.

An diesen Werken, durch welche die Tonkunst zum Theil unmittelbar ihre heilende Kraft an ihm bewährte, an dem freundlichen Besuche eines damals ausgezeichneten niederländischen Meisters, Rinaldo del Mell, welcher aus Portugal nach König Sebastian's und des Cardinals Heinrich Tode zurückkehrend, in Rom bei ihm vorsprach, erstarkte sein Geist und erhob sich zu immer würdigeren Schöpfungen. So weihete er denn im Jahre 1584, nachdem er dazu von Pabst Gregor XIII. zuvor die Erlaubniss erbeten, diesem seinem Fürsten ein Werk, das durch die neue Art der Behandlung, die Tiefe der Auffassung seiner Aufgabe, Beifall gewann wie keines seiner früheren. Es sind 29 Motetten aus dem hohen Liede, die jedoch nicht alle acht Kapitel desselben umfassen, auch nicht immer die Ordnung des hohen Liedes beobachten, indem meist solche Verse ausgelassen sind, die, für sich genommen, einem Missverständnisse unterliegen oder Anstoss geben könnten. Die Zueignung legt eine kurze Rechenschaft ab von dem bisherigen Leben und Schaffen des Meisters. Er habe (sagt er,) in früheren Jahren seine Töne an Lieder unheiliger, abgöttischer Liebe vergeudet, und Reue und Scham darüber empfunden. Darum habe er der heiligen Tonkunst sich zugewendet, das Lob Christi und seiner jungfräulichen Mutter gesungen, und endlich Salomons Lied sich erlesen, das die heilige Liebe Christi zu seiner Braut, der Seele, feiere, wo er denn Veranlassung gefunden, nach lebhafterem Ausdrucke zu streben, um die ganze Glut der Innigkeit seines Vorbildes zu erreichen. Diese Versicherung bewährt sich durch das ganze Werk, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir seinen Schmerz um den Verlust seiner theueren Gattin hier in reine, heilige Sehnsucht aufgelöst, die freudige Hoffnung des Wiedersehens in diesen Tönen anklingend wiederfinden; wie denn auch in der, in eben diesem Jahre erschienenen fünften Abtheilung seiner fünfstimmigen Motetten seine früheren herben Todesgedanken zu mildem Ernste verklärt sind. Es ist dieses Werk dem jungen Cardinal Andreas Bathori, Neffen des Königs Stephan von Polen zugeeignet, der um 1583 als Gesandter an Gregor XIII. nach Rom gekommen war und unseren Meister lieb

gewonnen hatte. Neben anderen, ohnfehlbar zu verschiedenen Zeiten entstandenen Gesängen ungleichen Werthes treten in dieser Sammlung besonders vier heraus, deren Anfänge schon ihre Bestimmung genügend andeuten. „Die kleine Zahl meiner Tage wird in Kurzem enden; — deine Hände, o Herr, haben mich gebildet; — ich habe gesündigt, was soll ich dir thun, o Menschenhüter? — Wir haben gesündigt mit unseren Vätern, wir haben Unrecht gethan und Uebles begangen, erbarme dich unser, o Herr!" — Schön und treffend drückt unser Verfasser sein Gefühl aus über diese Gesänge. „Ich meine (sagt er), Palestrina selber, nachdem er sie aufgezeichnet, habe bezeugen müssen, er sei nur der Schreiber gewesen, und wohl mag er jene Worte einer heiligen Heldin auf sich angewendet haben (der Mutter der sieben Brüder, Maccabäer II. c. 7. v. 22): Odem und Leben habe nicht ich euch gegeben, noch euere Gliedmaassen also gemacht, sondern der die Welt geschaffen hat u. s. w." — Wir erwähnen vorübergehend, dass um 1585 Palestrina Gregor XIII. drei sechsstimmige Messen (auf die Themen dreier Motetten gearbeitet) für die apostolische Kapelle überreichte, dass um dasselbe Jahr Joh. Becci, Canonicus von Fiesole eine achtstimmige, für die Peterskirche von ihm gesetzte, für Gesang und Instrumentenspiel eingerichtete Messe (*Confitebor*) drucken liess, dass endlich zwei italienische Sammler einige seiner damals beliebtesten Madrigale in die von ihnen herausgegebenen Blumenlesen aufnahmen, und gehen zu seinem für ihn bedeutenderen Verhältnisse zu Sixtus V. (vormals Cardinal Felice Peretti) über, der am 24sten April 1585 nach Gregors Tode den päbstlichen Thron bestieg. — Ohnerachtet der neue Pabst unseren Meister hochachtete, war doch dessen erstes Entgegentreten kein für ihn günstiges. Er hatte ein fünfstimmiges Motett und eine gleichfalls fünfstimmige Messe unter dem Titel: *Tu es pastor ovium* (du bist der Hirte der Schafe) ihm zugeeignet. Diese letzte wurde vor dem Pabste aufgeführt, fand jedoch bei ihm keinen Beifall; er soll sich darüber geäussert haben: Palestrina hat die Messe des Pabstes Marcellus und die Gesänge aus dem hohen Liede vergessen. Nur zu begründet war dieses Urtheil. Die Messe war auf Themen aus dem alten Kirchengesange gearbeitet; mit dem feierlichen Ernst derselben hatte der Meister die in seinen letzten Werken vorherrschende Lebendigkeit des Ausdrucks verbinden, das Widerstrebendste verschmelzen wollen, sein Bemühen hatte also nothwendig erfolglos bleiben müssen. Aufgeregt durch des Pabstes herben Ausspruch suchte er seinen Fehler zu verbessern, absichtlich,

wie es scheint, eine gleiche Aufgabe, nur unter günstigeren Bedingungen sich stellend, und dabei eifrig bemüht, zu zeigen, dass er eben in dem Sinne der ihm als vergessen vorgerückten beiden Werke auch ferner zu schaffen, ja, ihre Eigenthümlichkeiten, so weit es möglich sei, zu verschmelzen verstehe. Für das bevorstehende Fest der Himmelfahrt Mariä schrieb er eine Messe und ein Motett auf die Melodie des dabei üblichen Kirchengesanges „(*Assumpta est Maria etc.*), Maria ist aufgenommen in den Himmel, es freuen sich die Engel u. s. w.“ Diese trägt schon an sich ein festliches Gepräge, ist schwungvoll und lebhaft. Wie nun der Meister den Forderungen des unterlegten Textes zufolge, ihre einzelnen durch das Ganze als bewegende Grundgedanken hinklingende Theile mannigfach ausgestaltet, sie bald in graden, bald in ungraden Takten hören lässt, sie durch angemessene Auszierungen schmückt, wozu sie ungezwungen Gelegenheit bieten, findet er sich in den Stand gesetzt, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die seine Zeitgenossen an seinen Gesängen aus dem hohen Liede so besonders bewundert hatten, auch hier zu erreichen. Indem er aber (wie in der Messe des Pabstes Marcellus) an geeignetem Orte die sechs Stimmen seines Werkes, mannigfach nach Zahl, nach Höhe und Tiefe vereinigt, zu gegen einander wirkenden Chören zusammentreten lässt, gelingt ihm auch etwas der Grossartigkeit dieser berühmten Tonschöpfung nahe Kommendes. Durch die mannigfachen Gegensätze endlich, die er der vorherrschenden alten Melodie, wenn sie in einer der verwobenen Stimmen ausschliessend erscheint, zu gesellen weiss, geht eine erfreuliche Abwechselung hervor, und immer doch bleibt es die Kirchenweise, die durch die verschiedensten Mittel lebendig entfaltet und verherrlicht wird. In fünf Tagen wurde das beendete Werk im grössten Format, ohne Angabe von Ort und Jahreszahl gedruckt und die Kapelle so in den Stand gesetzt, es am 15ten August 1585 in der Basilika Santa Maria Maggiore, wo sie das erwähnte Fest zu feiern pflegte, aufzuführen. Der Erfolg entsprach völlig den Wünschen des Meisters. Sixtus V. äusserte, nach Beendigung der kirchlichen Feier: die Messe dieses Morgens ist wahrhaft neu, sie kann nur von Palestrina herrühren. Am Feste der heiligen Dreieinigkeit haben wir uns über seine Musik beklagt, heute hat er uns völlig genug gethan; wir hoffen, er werde öfter auf so angenehme Weise unsere Andacht beleben. — Um eben diese Zeit hatte Sixtus V. zuerst den Gedanken gefasst, seiner Kapelle fortan einen Vorsteher aus ihrer Mitte zu geben und die bisherige, einem Prälaten zuge-

theilt gewesene Würde eines Meisters derselben aufzuheben. Zu dem ersten dieser neuen Vorsteher hatte er unseren Meister bestimmt, allein sein Vorhaben scheiterte an der Festigkeit der Glieder der Kapelle, die ihre Rechte als geistliche Körperschaft geltend machten und dabei beharrten, Palestrina, aus ihrer Mitte gestossen als unfähig ihnen anzugehören, dürfe um so weniger an ihre Spitze gestellt werden. Vergebens zürnte der Pabst, vergebens entliess er wegen unvorsichtiger Reden vier der Sängerkaplane, von denen er später nur zwei wieder begnadigte: von den Rechten seiner Kapelle genauer unterrichtet gab er endlich seinen Vorsatz auf, so weit er Palestrina's Erhebung betraf. Allein durch die Bulle *In suprema* vom ersten September 1586 hob er das bisherige Amt eines mit der Prälatur bekleideten Meisters der Kapelle auf, und übertrug den apostolischen Sängern die Befugniss, einen Vorsteher aus ihrer Mitte zu wählen, der alle sonstigen, mit dem früheren Amte des Meisters verbunden gewesenen Rechte, zu geniessen hatte. Diese Vorgänge hatten zwischen den Gliedern der Kapelle und Palestrina, dem man vorwarf, aus Eitelkeit und Hochmuth nach dem Vorsteheramte getrachtet zu haben, einige Spannung veranlasst. Im Jahre 1586 hatte er der Kapelle zwei fünf- und eine sechsstimmige Messe (*Ecce ego Johannès*) überreicht. So vortrefflich nun namentlich auch die letzte ist, so wurde seine Gabe doch mit Kälte aufgenommen; die Eintragung in die Chorbücher erfolgte erst nach seinem Tode im Jahre 1594 und so hat weder Sixtus V. noch der Meister selber die Aufführung dieser Werke erlebt. Nur kurzer Erwähnung bedürfen hier Palestrina's in eben diesem Jahre (1586) erschienenes zweites Buch seiner vierstimmigen Madrigale, die er Julius Cäsar Colonna, Fürsten von Palestrina zueignete, und mehre, um dieselbe Zeit in verschiedene Sammlungen einzeln aufgenommene Madrigale. Seiner früher ausgesprochenen Ansicht entgegen erscheint er hier wiederum der weltlichen Tonkunst zugewendet, vielleicht um sich seinen Gönner bei fortwährend bedrängter äusserer Lage geneigt zu machen; nur finden wir hier nicht ferner leichtfertige, sondern durchhin keusche Gedichte behandelt. Wichtiger um Vieles sind die nächsterschienenen beiden geistlichen Werke Palestrina's, und wenn wir an diesem Orte uns nur auf allgemeine Andeutungen beschränken müssen, um die Stelle zu bezeichnen, die sie in seiner Bildungsgeschichte einnehmen, so geben uns doch schon diese Gelegenheit zu erkennen, wohin die Neigung seines Inneren ihn gezogen habe, und wie die Gunst und das geistvolle Anerkenntniss eines so ausge-

zeichneten Fürsten als Sixtus V. derselben entgegengekommen sei, ihn in seinem Wirken und Schaffen gefördert habe.

Seit den Zeiten Leo's X. waren in der heiligen Woche von der päbstlichen Kapelle allezeit die Lamentationen des *Carpentras* vorgetragen worden. So geschahe es auch im Jahre 1586, als Sixtus V. zum erstenmale als Pabst dieser Feier beiwohnte. Jene bis dahin hochberühmten Gesänge schienen ihm jedoch dem Theile des Gottesdienstes, in welchem sie eine so wesentliche Stelle einnahmen, wenig zu entsprechen. Und es war in der That so. Eine künstliche schwerfällige Behandlung, in der das Hervortreten des Kunstmittels die Kunst in ächtem Sinne nicht ins Leben treten liess, konnte wohl nirgend mehr als hier störend und verletzend erscheinen. Jene aus Jeremias Klageliedern gezogenen Gesänge, in denen das Elend Jerusalem's, durch ihre Sünde auf sie herabgezogen, so lebendig und ergreifend geschildert wird; die Stadt, nun so wüste, die einst voll Volkes war; die Fürstin unter den Heiden, die nun dienen muss, ohne Trost von ihren Freunden, verachtet von ihren Nächsten; jene Worte des Propheten, an deren Schlusse der Gebeugten wiederholt zugerufen wird: Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu Gott deinem Herrn! jene ernsten Klagen, die, wie durch diese Mahnungen, so durch einzelne Stellen der Schrift unterbrochen werden, in denen der Herr, auf dem nicht die eigene, nicht die Schuld eines einzelnen Stammes oder Volkes, sondern die Sünde der Welt ruhte, in tiefer Beugung ausruft: Vater ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir; — meine Seele ist betrübt bis in den Tod; — sie wahrlich stellten dem Künstler dringender als irgend sonst die Anforderung, sich alles falschen Prunkes zu entäussern und nur in seine Aufgabe sich zu versenken. Dieses wohl erwägend verordnete Sixtus V.: fortan solle nur die erste der drei Lamentationen des Mittwochs, Donnerstags und Freitags der heiligen Woche im Figuralgesange ausgeführt werden, doch in einer angemesseneren Composition als die bisherige; die beiden letzten solle eine einzelne Sopranstimme, unbegleitet, nach der alten, durch Guidetti hergestellten Kirchenweise vortragen. Durch diese Anordnung fand Palestrina sich bewogen, die erste Lamentation des grünen Donnerstags zu vier Stimmen (denen bei dem *Hierusalem convertere* der Bass hinzutritt), zu setzen und sie der Kapelle zu überreichen. Diese übte sie für die nächste Feier der heiligen Woche ein, und zeigte dem Pabste an, dass für die beiden anderen Tage für jetzt keine neue Composition vorhanden sei, man indess Bedacht

nehmen werde, die bisherige durch sorgfältigeren Vortrag ihm annehmlicher zu machen. Sixtus V. schwieg über die Lamentationen des Carpentras, aber er äusserte seine Freude über die von einzelnen Stimmen vorgetragenen, und über die unseres Meisters, mit dem Zusatze, er hoffe im nächsten Jahre auch der noch fehlenden zwei sich erfreuen zu können. Einem so dringenden Aufrufe ohne Säumniss zu gehorchen hielt Palestrina für Pflicht, und so konnte er schon im nächsten Jahre (1588) dem Pabste einen ganzen Band vierstimmiger Lamentationen überreichen, der mit Güte aufgenommen wurde, ohne jedoch die — bis auf den heutigen Tag fortdauernde — Beschränkung des Figuralgesanges bei den Lamentationen zu beseitigen. Aber die bis dahin hochgehaltene Composition des Carpentras wurde durch Palestrina's einfache, gefühlvolle, ernstgeheimnissvolle für immer beseitigt. Man legte jene in das Archiv nieder mit dem Bemerken, dass von den Zeiten Leo's X. an bis um 1587 unter dem Pontificat Sixtus V. sie stets beliebt gewesen sei; und hat gleich Palestrina's Behandlung später für einige Zeit ein gleiches Schicksal des Verdrängtwerdens betroffen, so sind doch zwei seiner Lamentationen jetzt wieder in ihre alten Rechte eingesetzt, und nur am Charfreitage wird eine von Allegri statt der seinigen in der päbstlichen Kapelle vorgetragen.

Durch keusche Enthaltung von allem Prunke mit Kunstmitteln, wie sie der Bestimmung jener Gesänge ziemte, hatte Palestrina den Beifall des von ihm hochverehrten Kirchenhauptes gewonnen. Es war ihm wohl bewusst, dass Sixtus V. eine besondere Vorliebe zu den alten gregorianischen Kirchenweisen der Hymnen habe; man erzählte von ihm, dass er, im Nachdenken umherwandelnd, oft eine oder die andere derselben vor sich hinzusummen pflege. Die Trefflichkeit jener köstlichen Ueberbleibsel des Alterthums hatte auch unseren Meister von jeher lebhaft angezogen; ihre Verherrlichung, und (wie sie eben hier möglich war) durch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel der Kunst, schien ihm nicht allein die schönste Aufgabe, sondern auch eine solche, durch deren Lösung er seinem Fürsten die würdigste Huldigung darbringe. Im Jahre 1589 wurde dies Werk vollbracht und dem Pabste überreicht. Vierstimmig sind die Hymnen behandelt, doch schliessen sie gewöhnlich mit einem prachtvollen fünf- und sechsstimmigem Gloria. Alles ist hier aufgeboten, die nach den verschiedenen Strophen wiederholt erscheinende alte Kirchenweise neu und mannigfach zu entfalten. Bald ertönt sie im vollen Chore, bald von einzelnen auf zarte Weise verflochtenen

Stimmen; bald einfach und ernst in durchhin gleichgeltenden Noten, bald rhythmisch und melodisch geschmückt; bald in einer Stimme des ganzen Tongewebes vollständig enthalten, bald nach den Einschnitten unter alle Stimmen vertheilt; bald als bewegender Grundgedanke die künstlichste Durchführung in freieren und strengeren, ja kanonischen Nachahmungen belebend, durch und mit sich selbst auf das mannigfachste verwoben, bald Herrin der übrigen, sie einfach, grossartig entfaltenden Stimmen. So hatte denn Palestrina durch dieses und das vorangehende Werk gezeigt, dass er auf gleich sinnige Weise, der ihm jedesmal vorliegenden Aufgabe gemäss, den vollen Reichthum der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel darzulegen, und wiederum bei anscheinender Dürftigkeit dennoch durch innere Fülle und Tiefe des Gefühls seine Hörer zu fesseln wisse, hierin seine Vorgänger bei weitem überragend, denen in der Vielheit der angewendeten Kunstmittel die Kunst erst vorhanden schien.

Das schöne Verhältniss des geistvollen Gönners, des bildungskräftigen Künstlers, das zwischen unserem Meister und Sixtus V. immer enger sich zu knüpfen begann, wurde leider schon im folgenden Jahre durch den Tod dieses grossen Pabstes zerrissen. Sixtus V. starb am 27. Aug. 1590 und nach der nur 13tägigen Zwischenherrschaft Urbans VII. folgte ihm am 5. December desselben Jahres *Nicolo Sfondrati*, der nach seiner Thronbesteigung den Namen Gregor XIV. annahm. Ihm eignete Palestrina eine handschriftliche Sammlung von 7 sechs- und 8 achtstimmigen Motetten zu, unter denen neben einem trefflichen, ganz durchcomponirten *Magnificat*, auch jenes berühmte achtstimmige *Stabat mater* sich befindet, das später durch Burney, und auf dessen Mittheilung gegründete deutsche Ausgaben allgemein bekannt geworden ist. Urtheile und Berichte von Zeitgenossen über dasselbe fehlen uns zwar, doch liegt darin gewiss ein gültiges Zeugniss für seinen grossen, inneren Werth, dass es an vielen und den verschiedensten Hörern unserer Zeit seine Kraft bewährt hat und noch bewährt, wo man es vorzutragen weiss. Pabst Gregor erhöhete unserem Meister, den er früher schon geschätzt hatte, seine monatliche Einnahme auf ohngefähr 24 römische Thaler; aus Dankbarkeit eignete ihm dieser (1591) ein Werk zu von sechszehn Magnificat in den acht Kirchentönen, dessen Herausgabe jedoch der Pabst, der schon am 15ten October desselben Jahres mit Tode abging, um nur wenige Tage überlebte. Eine gleich grosse Fülle von Mannigfaltigkeit der Behandlung herrscht in diesem Werke, wie in den zuvor gedachten Hymnen, nur ist sie hier um so erstau-

nenswürdiger, da Palestrina sich die Aufgabe gestellt hatte, nicht wie dort, vollkommen ausgestaltete Kirchenweisen zu entfalten, sondern blosse Gesangsformeln, die, wenn auch im Anfange, in dem mittleren und endlichen Schlussfalle verschieden, doch im Allgemeinen des Ganges und Tones übereinstimmend waren, so dass nur ächte und innige Liebe zu jenen alten kirchlichen Ueberlieferungen und eine tüchtige Kunstfertigkeit ihn zu befähigen vermochte in seiner Behandlung das Ausserordentliche zu leisten, dem Sinne und Geiste der heiligen Worte sich allezeit anzuschliessen und nicht ein kunstreiches Werk allein — in dem Sinne wie seine Vorgänger, denen der Reichthum der angewendeten Kunstmittel Alles galt, deren viele geliefert hatten — sondern auch ein bedeutsames, Andacht erweckendes zu schaffen, wie es nur aus tiefem Verständnisse, andächtiger Betrachtung des heiligen Wortes hervorgehen konnte.

Das Jahr 1592 zeigt uns kein neues, durch unseren Meister öffentlich gemachtes Werk; das folgende dagegen vier höchst bedeutende, von denen zwei freilich erst um 1594 an das Licht traten, dem vorangehenden Jahre aber unbedenklich angehören, da Palestrina schon am 2ten Februar 1594 aus diesem Leben abgerufen wurde. Es sind seine fünfstimmigen Offertorien, dem Abt Anton von Beaune zugeeignet; zwei Theile vierstimmiger Litaneien; das sechste Buch vier- und fünfstimmiger Messen, Peter Aldobrandini, Neffen Clemens VIII. geweiht — das fünfte Buch hatte er um 1590 dem Herzoge Wilhelm von Baiern überreicht — endlich das zweite Buch geistlicher Madrigale, Christinen von Lothringen, der Gemahlin seines Gönners Ferdinand I. von Medicis, Grossherzogs von Toskana, dargeboten. Er hatte als Gegenstand dieser Madrigale einen Lobgesang an die heilige Jungfrau von 30 Strophen gewählt, der zum grossen Theil den Litaneien derselben sich anschloss, und in dem Oratorium des heiligen Philipp Neri sehr gebräuchlich war. Dieses Werk, dem Lobe seiner himmlischen Fürbitterin, wie sie seinem frommen Glauben erschien, geweiht, war sein Schwanengesang, und an dem nächsten ihrer Feste, dem Tage der Reinigung Mariä, war ihm sein Heimgang bereitet. Am 26sten Januar 1594 erkrankte er an heftigem Seitenstechen, empfing am 28sten desselben Monats das Sakrament der Beichte, am folgenden Tage das heilige Abendmahl, und verschied am 2ten Februar mit anbrechendem Tage in den Armen und unter den Tröstungen des heiligen Philipp Neri, seines Beichtvaters. Am 31sten Januar noch hatte er seinem Sohne Higyn bei seinem väterlichen Segen eingeschärft, seine hinterlassenen hand-

schriftlichen Werke herauszugeben, wozu er ihm die erforderliche Geldsumme als vorhanden nachwies.

An dem Abende seines Todestages schon wurde seine entseelte Hülle zu ihrer Ruhestätte nach der Peterskirche gebracht. Nicht allein die Mitglieder der pähstlichen Kapelle, sondern auch alle Musiker, ja, alle Künstler Roms, und eine grosse Menge Volkes folgten seiner Leiche. Den Statuten der päbstlichen Kapelle gemäss wurde an seinem Grabe das Responsorium *Libera me, Domine* gesungen. Das feierliche Seelenamt fand erst zwölf Tage später statt, am 14ten Februar, in der Kapelle *Santa Maria del soccorso*, die Gregorianische genannt. An dem allgemeinen Begräbnissorte, in der neuen Kapelle der Heiligen Simon und Judas ruht sein Leichnam in einfachem Sarge, der (nach *Torrigio*) auf einer Bleiplatte die Inschrift führt: *Johannes Petroaloysius Praenestinus, musicae princeps.* Weder ein abgesondertes Grabgewölbe, noch ein Denkstein wurde ihm zu Theil. In dem Amte eines Componisten der päbstlichen Kapelle folgte ihm Felix Anerio, in dem Kapellmeisteramte von St. Peter, Ruggiero Giovanelli.

Sieben Tage nach dem Tode unseres Meisters, als Clemens VIII. eben seinen Krönungstag feierte, und der Sitte gemäss die Sänger seiner Kapelle sich bei seiner Tafel gegenwärtig befanden, fragte er sie nach Palestrina's hinterlassenen Werken, und erfuhr, dass sie sich in dem Besitze Higyns, seines Sohnes und Erben befänden. Wohlwollend äusserte der Pabst, er selber gedenke eine vollständige Ausgabe derselben zu besorgen. Higyn erfuhr jene Aeusserung und benutzte diese Gelegenheit, den bereits angefangenen Druck des siebenten Buches der Messen seines Vaters zur Vollendung zu fördern, ihm die bereits früher Sixtus V. zugeeignete, von diesem scharf getadelte Messe: *Tu es pastor ovium* beizufügen, und das vollendete Werk dem Pabste zu überreichen. In der Zueignung gedachte er, der Wahrheit entgegen, des schwachen Bestandes seiner Mittel, die nicht hinreichten, den letzten Willen seines Vaters wegen Herausgabe seiner nachgelassenen Werke zu erfüllen, und sprach sein Vertrauen aus auf die Freigebigkeit des Pabstes, welche diesem Mangel abhelfen werde. Clemens erfuhr die Unwahrheit jenes Vorgebens, Higyn fiel in Ungnade, und sowohl von seiner als des Pabstes Seite unterblieb die Herausgabe.

Der habsüchtige, den Willen seines Vaters auf dem Sterbebette vernachlässigende Sohn suchte nun, statt die ihm hinterlassene Summe auf würdige Ausstattung von dessen Werken zu verwenden, aus der-

selben den möglichsten Vortheil zu ziehen. Wie es ihm mit dem durchgesehenen Gradual ergangen, ist bereits zuvor erzählt worden. Die übrigen Handschriften kauften zwei Venetianer, Tiberio de Argentis und Andrea de Agnetis, und durch sie traten noch fünf Bücher Messen zu Venedig an das Licht, vier durch Tiberio, eines, das zehnte, durch Andrea. In Italien sind sonst nur noch vier achtstimmige Motetten, unter denen sich die so berühmte „*Fratres ego enim*“ befindet, in der Sammlung des Fabio Costantino um das Jahr 1614 zu Rom an das Licht getreten. Handschriftliche Werke von Bedeutung enthalten das Archiv der päbstlichen Kapelle, die Archive des Vatikans, Laterans, der Kirche S. Maria in Vallicella, des römischen Collegiums und die vatikanische Bibliothek; nur ist zu bedauern, dass Sorglosigkeit oder übler Wille einen Theil dieser kostbaren Ueberbleibsel, die sich nur unvollständig vorfinden, verschleudert hat. Der Umfang der durch Higyn verkauften Handschriften und ihr ferneres Schicksal sind völlig unbekannt geblieben.

Wir haben in das Vorangehende den Bericht unseres Verfassers über die Lebensumstände und Werke Palestrina's zusammengedrängt, eigne Zusätze, die wir zu besserem Verständnisse für nöthig hielten, gewissenhaft dabei bezeichnend. Die Absicht dieses Auszuges konnte keine andere sein, als ein übersichtliches Bild von dem Wirken und Schaffen des ausserordentlichen Mannes zu geben, zu dessen Verherrlichung unser kenntnissreicher und fleissiger Verfasser alle seine Kräfte aufgeboten hat, ehe wir es unternahmen, ein Urtheil über den Erfolg seiner Bemühungen auszusprechen. Das Bild eines Meisters wird uns vorübergeführt, der mit früh entwickelten Anlagen für die Tonkunst, sie mit Erfolg zuerst nach hergebrachter Weise übend, schon in jungen Jahren zu einem bedeutenden Ehrenamte gelangt; den unerwartet, unverdient, eine bittere Zurücksetzung trifft, die alle seine früheren Hoffnungen niederschlägt, und dem nun unter Einsamkeit und Mangel die Tonkunst eine Trösterin wird; der, in dem Bilde des leidenden Erlösers, der vor seinen sanften und ernsten Worten reuevoll sich beugenden, in feierlichem Lobgesange dann ihn preisenden Gemeine, seinen Hörern eine neue Schöpfung seiner geheimnissvollen Kunst entgegenbringt, wie sie dem ruhig auf geebneter Bahn Fortschreitenden vielleicht nie gelungen wäre. Vor anderen Meistern finden wir ihn dann berufen, seine Kunst, die man unleugbarer Verderbniss wegen aus dem Heiligthume verbannen will, kräftig und siegreich zu vertreten; eine Menge mächtiger Gönner erwächst ihm durch seinen Sieg, sein Ruhm wird auch über sein Vaterland

hinaus verbreitet. Aber nun sehen wir ihn, der schon zuvor an dem Sarge geliebter Kinder gestanden, den härtesten Schlag treffen, den Verlust seiner geliebten Gattin. Alles will er jetzt in der Bitterkeit seines Schmerzes aufgeben, auch seine Töne sollen verstummen; da wird abermals, auf immer tiefere Weise, seine Kunst ihm Trösterin, durch sie geht ihm das geheimnissvolle Wort der heiligen Schrift in neuem Sinne auf, neue Schöpfungen entquellen seinem reichen Inneren: durch Prüfung und Leiden erreicht er die Höhe seines Ruhms. Damit er aber nicht ermatte, noch sich überhebe, muss nun ein strenger geistreicher Fürst ihm zur Seite stehen, seine Kraft durch herben, aber gerechten Widerspruch, durch die schönsten Aufgaben rege erhalten, und so ihn befähigen, bis zu seinen letzten Lebenstagen mit ungeschwächtem Geiste fortzuwirken, zur Verklärung des heiligen Wortes, zur Verherrlichung dessen, in dem es sich lebendig verkörpert, und derer, die ihm angehören. So, nach einem, durch das Bild des Verfallens nirgend uns trübenden Leben, scheidet er friedlich hin in den Armen seines frommen geistlichen Vaters, und die Liebe und Verehrung seiner Mitbürger geleitet ihn zu seiner letzten Ruhestätte.

Unser Verfasser nun hat Alles was erforderlich war, den Zusammenhang des Wirkens und Schaffens seines Helden mit seinen äusseren Verhältnissen darzulegen, Alles was zu dem Amte des Geschichtschreibers im allgemeinen Sinne gehört, mit seltener Treue und Gründlichkeit erforscht und geleistet; die Archive der päbstlichen Kapelle, der Kirchen, deren Chören Palestrina vorstand, hat er genau durchsucht, die dort gehaltenen Tage- und Rechnungsbücher eingesehen, gleichzeitige bewährte Schriftsteller zu Rathe gezogen; auch handschriftliche Nachrichten von Zeitgenossen, oder doch dem Leben seines Helden näher stehenden Meistern sind ihm zur Hand gewesen, der Vorreden und Zueignungen der vollständig von ihm gesammelten Werke Palestrina's zu geschweigen. Er begnügt sich nicht auf seine Quellen im Allgemeinen Bezug zu nehmen, sondern er theilt die Beweisstellen aus ihnen allezeit ausführlich mit, und unterwirft sie sorgfältiger Prüfung und Vergleichung. Da er sich nicht selten genöthigt sieht, allgemein verbreiteten und geglaubten Thatsachen zu widersprechen, so findet er auch zu ausführlichen Widerlegungen Anlass, und er führt sie allezeit siegreich, und — wenn man eine manchmal etwas zu lebhaft sich äussernde Siegesfreude ausnimmt — mit gutem Anstande. Alles hat er zu ergründen gesucht, was auch nur mittelbar, selbst durch eine seinem Helden an sich fremde, nur

einen seiner Gönner betreffende Beziehung mit ihm in Verhältnisse stand, und darüber genaue Rechenschaft abgelegt. Es hat freilich nicht fehlen können, dass dadurch seine Darstellung eine oft unterbrochene, verworrene, schwerfällige, durch viele ausführliche Noten uns störende geworden ist, zumal ihm die Kunst abgeht das Einzelne an geeignetem Orte in einen allgemeinen Brennpunkt wieder zu vereinigen. Allein — wenige Stellen ausgenommen — erfahren wir doch in der Regel immer durch ihn etwas für die Geschichte der Kunst nicht Unerhebliches, oft sehr Bedeutendes; er schafft für künftige Historiker des von ihm bearbeiteten Zeitraums tüchtiges Material zusammen, und dem fleissigen, durch Erfolg gekrönten Forscher wird man es nicht verargen, wenn er mit einer Art von Behaglichkeit an den Tag legt, dass er etwas wisse, selbst wo man nicht unmittelbar danach gefragt hätte.

Aber der Geschichtschreiber der Kunst — und so wird doch wohl auch der Biograph jedes bedeutenden Künstlers sich nennen wollen, zumal wenn er, wie unser Verfasser, seinen Helden allen anderen auf seinem Gebiete voranstellt, und diesen Vorzug geschichtlich zu entwickeln unternimmt — der Geschichtschreiber der Kunst hat ausser dem Berufe, den er mit dem Historiker im allgemeineren Sinne theilt, noch einen anderen, wie wir es zu Anfange unseres Berichtes aussprachen. Als Thaten der Geschichte, die er darstellen will, stehen die W e r k e der Künstler da; in ihnen, als lebendigen Zeugen derselben, hat er dem Geiste nachzuforschen, der sie belebte, und uns Kunde davon zu geben. Dies wird er kaum genügend leisten, ohne seinem Leser mindestens einen Theil der Anschauungen zu gewähren, durch welche das Bild der Zeit oder des Meisters sich ihm gestaltete, das er uns gewähren will. Hat er einen lebenden Tonkünstler, oder auch nur einen solchen zu schildern unternommen, dessen Werke leicht zugänglich sind und durch öftere Aufführungen in der Gegenwart fortleben, so darf er nur an das öfter Gehörte erinnern oder uns nachweisen, wo wir das von ihm Beschriebene uns verschaffen können. Anders ist es mit Tonkünstlern früherer Zeit, deren Werke meist nur noch in wohlverwahrten reichen Archiven oder in den Händen der Sammler als zerstreute Seltenheiten sich vorfinden, und durch die Art ihrer Aufzeichnung, ohne Taktabtheilung, in Zeichen, die uns zum Theil fremd geworden, in einzelnen Stimmen, den Meisten unzugänglich bleiben. Hier wird es dem Berichterstatter Pflicht, von jeder bestimmt ausgesprochenen Kunstrichtung und Darstellungsweise, über die er uns belehren will,

mindestens einen urkundlichen Beleg in allgemein verständlicher Aufzeichnung uns vorzulegen. Dies ist von unserem Verfasser nicht geschehen; vielleicht deshalb nicht, weil er die von ihm gesammelten Werke Palestrina's zu vollständiger Herausgabe bestimmt hat, sofern allgemeiner Antheil daran die Möglichkeit derselben sichern werde. Allein er hätte bedenken sollen, dass jener gewünschte allgemeine Antheil am sichersten durch eine wohlgewählte Beispielsammlung würde geweckt worden sein, und dass diese das Werk zwar um vieles vertheuert, es aber auch gemeinnützziger gemacht hätte.

Der Verfasser des vorliegenden Berichtes, der selber eine Darstellung anderer Art aus dem Zeitalter Palestrina's versucht, und während einer Zeit von jetzt mehr als 20 Jahren einen grossen Theil der in den berühmtesten Bibliotheken Deutschlands und Italiens vorhandenen Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts für diese Darstellung aus den vorhandenen einzelnen Stimmen entziffert hat, darf sich zwar nicht des vollständigen Besitzes aller Werke Palestrina's rühmen, der nicht der Mittelpunkt seiner Forschungen war; doch mindestens seiner Hauptwerke. Er war dadurch in den Stand gesetzt, dem Geschichtswerke, über das er berichtet, im Einzelnen des jetzt besprochenen Theiles seiner Darstellung nachzugehen und die Urtheile und Ansichten seines Verfassers genauer zu prüfen. Er bemerkt dieses hier, um zu bevorworten, dass er nicht ohne Beruf und hinlängliche Vorbereitung sich an diese Prüfung gewagt habe; denn es kann seine Absicht nicht sein, den gerügten Mangel einer Beispielsammlung hier zu ergänzen, weil es nicht am Orte wäre. Wie das Werk seines Verfassers einmal vorliegt, kann es nur ein dreifaches sein, was er seiner Beurtheilung unterwirft. Einmal, die Kunstansichten des Verfassers im Allgemeinen, wie sie in dem Werke ausdrücklich ausgesprochen sind; die Berichte über einzelne Werke Palestrina's sodann, wie sie mit einiger Ausführlichkeit vorliegen, und freilich aus der ganzen Darstellung zusammengelesen werden müssen; endlich die Darstellung von dem Verhältnisse des Meisters zu seinen Vorgängern, und von seiner darauf gegründeten künstlerischen Entwickelung, welche in dem 12ten Kapitel des dritten Abschnittes enthalten ist, und bei der, als besonders wichtig, am längsten zu verweilen sein wird.

Um hiernach zuerst von unseres Verfassers Kunstansichten im Allgemeinen zu reden, so giebt uns darüber sein Anschliessen an jenen Ausspruch Vincenz Galilei's, dem Palestrina als „der grosse Nachahmer der Natur“ erscheint, den nächsten Aufschluss. Unauf-

hörlich, mit der ausgesprochensten Vorliebe kommt er auf diesen Ausspruch zurück, seit er ihn zum erstenmale erwähnt hat, als sei dadurch ein überschwengliches Geheimniss aufgeschlossen, das Innerste des Kunstlebens unseres Meisters nun für immer gedeutet. Ja, scherzhaft sogar weiss er sich an ihn zu halten, wo er einer schwachen, geringhaltigen Hervorbringung seines Helden gedenkt, eines von ihm zum Preise der Bianca Capello gesetzten Sonetts, das er ihm doch nicht abzusprechen wagt, und wo er nun findet, dass eben ein leeres Geklingel dem elenden Gedicht wahrhaft entsprochen habe, Palestrina auch hier als der grosse Nachahmer der Natur sich bewähre.

Es ist nothwendig unseren Verfasser selber zu hören, indem er seine Ansichten über diese, das Wesen der Tonkunst ihm deutende Nachahmung der Natur näher entwickelt, und die Anwendung dieser seiner Ansichten sodann in dem Urtheile über ein bestimmtes einzelnes Kunstwerk seines Helden zu vernehmen. Die Entscheidung über den Standpunkt seiner Beurtheilung wird sich uns daraus leicht ergeben, und wir dann um so eher zu ermessen vermögen, ob es ihm gelungen sei, Palestrina's Stelle in der Geschichte der Tonkunst richtig zu bestimmen, ob es ihm überhaupt, auch bei so reicher und gründlicher Vorbereitung für seine Arbeit, habe gelingen können.

„Sehen wir nun (sagt er im 11ten Kapitel des zweiten Abschnittes seines Werkes), worin die Tonkunst die Nachahmung der Natur, das wahre Schöne, den guten Geschmack darstelle."

„Sie ist nicht Malerei, nicht Redekunst; dennoch hat sie ihre Pinsel, ihre Sprache; denn sie soll malen, soll reden, etwas ausdrücken, erregen."

„Dafür hat sie wie die Redekunst, ihre eigenthümliche, allen Völkern verständliche Sprache, in dem reinen Anstimmen, der richtigen Folge der Töne, in dem anmuthigen Ergebnisse ihrer zwiespältigen Einigkeit (im Zusammenklingen). In den Contrapunktsregeln hat sie ihre Grammatik; die Erfindung in den musikalischen Gedanken, sie seien melodisch oder harmonisch, so auch die Anordnung für diese Gedanken, für die einzelnen Theile des Zusammenklanges. Sie hat ihre Phraseologie in den, jedem Style, dem niedrigen, mittleren, erhabenen, eigenen Gesangsweisen, ja, eine gemeine Uebereinkunft erkennt in ihr eine Menge dem geistlichen Style, dem Kammer-, dem theatralischen Style eigner Phrasen, unter denen die für das Komische sehr hervortreten. Sie hat ihren energischen Ausdruck durch Einschnitte in eine, zwei, drei Noten, ihre

gerechten und runden Perioden in den gemessenen Melodien, in der Führung ihren Periodenfall; sie hat ihre Figuren für Wort und Gefühl im nachahmenden, fugirten, doppelten Contrapunkte; sie hat ihre Stärke im Argumentiren durch eindringliches Einschärfen gefühlvoller Melodieen, durch die Kraft der Harmonie; die Bewegung des Affektes durch Einschmeicheln, durch Ergreifen vermöge gefühlvoller Melodien, erschütternder Vollstimmigkeit; sie hat ihre verschiedenen Arten den Gegenstand zu behandeln in der eigentlichen und theilweisen Wirkung des Erregten und Ruhigen, Kräftigen und Schwachen, Frohen und Betrübten; sie hat ihre regelmässige Führung, ohne ihr jedoch in jeder Art der Composition unterthan zu sein, eine solche Führung, dass weder alle, noch jede einzelne Composition dieselben sind, sondern jede das Gepräge ihrer eigenen Art trägt; sie hat ihre Einheit des Ganzen in der Gleichartigkeit der verschiedenen durch Uebereinstimmung der harmonischen Kräfte geregelten Melodien u. s. w."

„Gleich der Malerei hat die Tonkunst ihr abgestuftes Colorit in den harten und weichen, geschwellten und gesenkten Accorden; ihre (nicht harten noch schneidenden) Schatten in den vorbereiteten, angeschlagenen, aufgelösten Missklängen; ihre Einheit der Färbung bei mannigfaltigen Farben für jedes ihrer Gemälde in dem regelmässigen Kreise der Ausweichungen, der stets dahin zurückkehrt, von wo er ausging; sie hat die Kraft der Gebehrdung in der dreifachen Art des Rhythmus, seiner Bewegtheit oder Langsamkeit; sie hat ihre Gewandung in dem natürlichen Anschliessen des Gesanges an die von ihm bekleideten Worte; sie hat die schöne Gruppirung in dem Verflechten der Stimmen, ihr Costüm in den verschiedenen Stylen der Kirche, der Kammer, des Theaters; ihre Symmetrie in der rechten Stellung und Ausdehnung der Stimmen, ihre Regeln der Perspective, ihren Gesichts- und Entfernungspunkt, ihre Miniaturen und Kolossen in der Abstufung der musikalischen Figuren, durch welche das Grossartige wie das Kleine nach Maassgabe des verschiedenen Ortes der Ausführung entsteht; sie hat ihre Ueberraschungen in den unvorhergesehenen, aber nicht seltsamen Ausweichungen, und endlich (alles Uebrigen zu geschweigen) drückt sie nicht allein zierlich aus und bildet nach die verschiedenen zärtlichen und hochfahrenden Leidenschaften, sondern sie erregt und entzündet sie auch, bald durch ihre Melodien, bald ihre Harmonien, die nun sanft und einschmeichelnd, nun schrecklich und furchtbar sind."

„Wie nun aus dem rechten Gebrauche der vorgedachten Elemente, der in der Redekunst nach deren Art sich richtet, wie sie nämlich bald gerichtliche, bald belehrende, bald berathende ist, in der Malerei nach dem zu bildenden Gegenstande die wahrhaft schönen und geschmackvollen Werke entstehen, ja, in der einen und der anderen Kunst man den Gipfel der Vollkommenheit erreicht; so entsteht auch in der Tonkunst das wahrhaft Schöne, man erreicht selbst das Erhabene durch den rechten Gebrauch der erwähnten Mittel nach Maassgabe der Art und der Kraft der vorliegenden Worte und Gefühle, welche man zu bekleiden hat, wie diesen Gebrauch die alte römische Schule lehrt, die Tochter des Pierluigi." —

„Nach diesen Analogieen (fährt unser Verfasser fort) wird also auch die Tonkunst gleichen Regeln unterliegen als die beiden, ihr verglichenen Künste; Regeln, durch die in Verbindung des Zweckmässigen mit der wohlgeordneten Uebereinstimmung der Theile auch ihr das Schöne hervorgehen muss. Stellen ihre Hervorbringungen eine Gesammtheit von Beziehungen dar, gerichtet auf den Endzweck der Kunst, zu ergötzen und zu rühren, durch Melodie und Harmonie, durch Aehnlichkeit und Uebereinstimmung in dem angemessenen Ausdrucke, der die Kraft der Worte und der Gefühle, welche die Tonkunst zu bekleiden hat, weder überschreitet noch hinter ihr zurückbleibt; so werden solche Hervorbringungen wahrhaft schön, geschmackvoll, wahre Nachahmung der Natur sein."

In dieser langen, möglichst treu wiedergegebenen Auseinandersetzung werden wir doch, wir müssen es gestehen, dem Gegenstande nicht näher geführt. Wir erfahren, es gebe eine bis in das Einzelne durchzuführende Analogie zwischen Tonkunst, Malerei, Redekunst; jede dieser Künste wirke endlich durch ähnliche Mittel, und in deren zweckmässigem Gebrauche zur Lösung der jedesmaligen Aufgabe bestehe das ganze Geheimniss aller Kunst. Das Verhältniss der Kunst zur Natur aber und inwiefern jene eine Nachahmung dieser genannt werden könne, bleibt im Dunkeln, es wäre denn, der Verfasser verstände unter Natur die jedesmal zur Lösung vorliegende Aufgabe, unter Kunst die Fähigkeit und Fertigkeit, diese Aufgabe durch die vorliegenden Mittel zu lösen.

Versuchen wir, seiner Meinung näher zu treten, indem wir eines seiner Kunsturtheile uns vorüberführen, in welchem er Natur und Kunst in Gegensatz stellt. Wir werden daran zugleich die eigenthümliche Ausdrucksweise seiner Schilderungen kennen lernen.

Unter den handschriftlichen Werken Palestrina's, welche die vatikanische Bibliothek aufbewahrt, befinden sich auch die neun Lamentationen der heil. Woche zu 5 und 6 Stimmen. Unser Verfasser, nachdem er die grossen Schönheiten des Ausdrucks in diesen Gesängen aus einander gesetzt hat, lässt sich zuletzt folgendermassen vernehmen. „Als ich mit Ruhe den Vers untersuchte (Klagel. Jerem. II. 14.): „„deine Propheten haben dir lose und thörichte Gesichte gepredigt, und dir deine Missethat nicht geoffenbaret, damit sie dein Gefängniss gewahret hätten; sondern haben dir gepredigt lose Predigt, damit sie dich zum Lande hinauspredigten;““ fand ich in ihm nicht mehr den bisherigen feierlichen Bund der Kunst und der Natur oder des Geistes (*o del ingegno*), sondern es schien mir, als wenn beide mit gefällten Lanzen im tödtlichen Kampfe sich begegneten. O weh! hier ist nur die Kunst zu sehen, hat denn die Natur so feige sich besiegen lassen; o weh! hier ist die Kunst besiegt, die Natur ist des Feldes Meisterin, aber eine unfruchtbare, unschmackhafte, ich möchte sagen, sinnberaubte. O weh! die Kunst, über sich selbst beschämt, sucht neue Wege, bisher unbetretene, die Nebenbuhlerin zu überfallen; die Natur, über die Neuheit des Angriffes bestürzt, geht wankenden, unsicheren Schrittes einher. Und ach! nun werfen beide die Waffen hinweg, ergreifen sich mit den nervigen Armen und schleudern sich heftig über einander zur Erde. Hier eine unförmliche Schilderung des köstlichen Bildes, das durch nie gesehene, nie ersonnene Töne Palestrina uns dargestellt hat in den gedachten Worten. Dieses konnte nur Palestrina, der Homer, der Fürst der Tonkunst, der grosse Philosoph unter den Tonsetzern schaffen. Hat er Kunst und Natur hier im Vereine besiegt, ist ihrer Herr geworden, hat sie sich dienstbar gemacht, so fehlt mir der Athem, seine Schöpfung artistisch und philosophisch zu untersuchen. Ich freue mich, meinen Lesern mindestens einige Funken jenes unermesslichen Lichtes gezeigt zu haben, mit welchem Palestrina in dem Jahrhunderte des Leo die Tonkunst erleuchtet hat, indem er sie aus einem unbedeutenden Zusammenklingen, einem harmonischen Geräusche zu einer ausdrucksvollen und beredten Sprache umbildete, zu einem Gewande für die schönsten Formen, einer vollkommensten Nachahmung derjenigen Worte und ihres Sinnes, die er sich vornahm durch die schönste unter den schönen Künsten noch viel schmackhafter zu machen.“

Wir müssen bedauern, dass uns die unmittelbare Anschauung des hier besprochenen Kunstwerkes abgeht, die aber ausser unserem

Verfasser und denjenigen, die er durch Mittheilung desselben erfreut hat, wohl kaum Jemandem gewährt gewesen sein dürfte. Denn gern möchten wir wissen, was es mit jenem wundersamen Strausse der Natur und der Kunst eigentlich für eine Bewandniss habe, von dem uns hier erzählt wird; eine Erzählung, die statt uns „einige Funken eines unermesslichen Lichtes“ zu gewähren, vielmehr uns in tiefer Dunkelheit zurücklässt. Hier mindestens kann unser Verfasser unter Natur nicht die dem Meister vorliegende Aufgabe gemeint haben, wie wir in dem Vorigen vermutheten, denn seine Meinung geht offenbar dahin, dass Palestrina in dem besprochenen Gesange seinen Gegenstand vollkommen erfasst, seine Aufgabe auf das Befriedigendste gelöst habe, denn er sagt ausdrücklich: Natur und Kunst im Vereine sei durch ihn besiegt worden. Ein Kampf zwischen dem Gegenstande der Darstellung und den Darstellungsmitteln ist unter dieser Voraussetzung ein völlig Undenkbares, denn wo ein solcher irgend wahrgenommen würde, wäre überhaupt kein Kunstwerk in höherem Sinne vorhanden, geschweige denn ein so ausgezeichnetes als uns hier gepriesen wird.

Ein jedes Kunstwerk geht hervor aus der Durchdringung des Geistes und der Natur, des Uebersinnlichen und des Sinnlichen, in welchem letzten jenes erst zur Anschauung gebracht werden kann. Die mannigfachen Hervorbringungen der Natur stellt uns die Bildnerei in bestimmter geistiger Bedeutung dar; die Malerei, ihrer durch das Licht bedingten Erscheinung nach, durch Farben auf einer Fläche; die Plastik, in ihrer reinen Form. Beide also verkörpern sich in Naturgebilden, sie schaffen durch dieselben; dennoch können sie im höchsten Sinne nicht Nachahmerinnen der Natur genannt werden. Sie ahmen nach allerdings, sofern sie der durch die Natur ihnen gebotenen, ihre Schöpfungen verkörpernden Formen Meister werden, sich also an ihnen üben müssen. Sie haben auch daneben eines vermittelnden Stoffes sich zu bemeistern, durch den, in welchem diese Formen ihnen erst hervorgehen. In der Malerei der verschiedenen Farbestoffe und ihrer Mischung durch die, der Fläche, auf der diese Formen erscheinen sollen, in der Plastik des rohen Stoffes, der dieselben wirklich hervortreten lassen soll. In diesem Sinne ist hier der Künstler auch einem Kampfe mit der Natur hingegeben, indem er die Naturstoffe zu bändigen hat, durch welche das seine Darstellungen Verkörpernde ihm erst in die Hand gegeben wird, und indem er dieses Verkörpernde sich allseitig aneignet, damit es sich ihm nirgends entziehe. Die Kunst als solche aber

ist immer est in der Verkörperung selbst vorhanden, in der Durchdringung des Geistes (des Uebersinnlichen) und der Erscheinung (des Sinnlichen). Wo diese nicht vorhanden ist, da erscheint der Geist gestaltlos, die Erscheinung geistlos, die Kunst noch nicht hindurchgedrungen. Ein Kampf der Kunst und der Natur im rechten Sinne des Wortes ist also gar nicht denkbar; wo er wirklich vorhanden ist, kann er nur ein vorbereitender sein, ist aber dann ein Kampf des Geistes und der Erscheinung, nicht der Kunst, die erst in dem Siege des Geistes hervortritt. Wo man Kunst und Natur entgegensetzt, da steht auf der einen Seite die beschränkte Naturwahrheit, wie, ohne Künstler im ächten Sinne zu sein, sie auch derjenige erreichen kann, der des vermittelnden Stoffes, der, den Geist verkörpernden Naturerscheinung Meister geworden ist, — auf der andern ein Phantom von Kunst, das nicht mit den, nach unabänderlichen Gesetzen entstandenen und hervorgehenden Formen und Erscheinungen, sondern an ihnen bilden, sie sich willkührlich zurichten will.

So in den bildenden Künsten; wie nun in der Tonkunst? Sie schafft in einem Stoffe, der auf mannigfache Weise, nach bestimmten Gesetzen, durch die Natur erzeugt wird, der in Verhältnissen sich darstellt, die ebenfalls nach unabänderlichen Gesetzen geregelt werden. Dieses Stoffes, dieser Bedingungen muss der Künstler sich bemeistern, sie erkennen, damit die Kunst unter seinen Händen hervorgehe. Wo er nur jene Verhältnisse, nur die Gesetze zur Anschauung bringt, durch welche dieselben geregelt werden, da ist kein Kunstwerk vorhanden, nur leeres Spiel und Geklingel, *miserabile zolfa*, wie Baini hin und wieder derlei Hervorbringungen nennt. Jene Verhältnisse und ihre Gesetze sollen durch die Kunst in bedeutsamen Formen zur Anschauung gelangen. Den bildenden Künsten gewährt die Natur, wie den vermittelnden Stoff, so auch die Form, der Geist, die Bedeutsamkeit. In der Tonkunst wird dem Künstler nur der erste durch die Natur geboten; Form und Bedeutsamkeit soll der Geist schaffen. Der Gesang kündet, sei es Stimmung, sei es Bewegung des Innern; für jene ist gar keine sie verkörpernde Form in der Natur gegeben, für diese nur rohe, formlose Andeutungen. In der Instrumentalmusik können die Töne eine im mannigfachen Wechselspiele sich entfaltende Gestalt erst durch den Geist gewinnen; in welchem erdenklichen Sinne kann hier von Nachahmung der Natur die Rede sein? doch nur insofern, als dem Hörer (dem Kunstwerke gegenüber) die Stim-

mung wirklich innerlich entsteht, als ihn die Bewegung ergreift, welche das Kunstwerk aussprechen soll, als er die Lösung der Aufgabe des Künstlers innerhalb seines besonderen Bewusstseins an sich erfährt, das Innerste desselben zur Anschauung gebracht findet. So vielleicht mag es verstanden und gerechtfertigt werden können, wenn Baini seinen Helden den grossen Nachahmer der Natur nennt. In Bezug auf Tonkunst wäre ihm also Natur das Wesen einer gewissen Stimmung oder Bewegung des Gemüths, Kunst die Fertigkeit, dieselben durch Töne abzuspiegeln, sie dem so entstandenen Werke gegenüber innerlich wiederum zu erzeugen. Von einem Kampfe der Natur und Kunst, von einem Gegensatze beider kann aber hier eben so wenig die Rede sein als bei den bildenden Künsten, ja, kaum einmal in dem dort zugestandenen beschränkten Sinne, da Naturwahrheit in der Tonkunst immer nur auf die roheste Weise vorhanden sein könnte. Aber auch in jenem beschränktem Sinne wäre jenes Unterliegen, bald der Natur, bald der Kunst, das unser Verfasser in dem von ihm besprochenen Werke wahrgenommen haben will, erdenklicher Weise immer nur einem Lösen, einem Verfehlen der Aufgabe zu vergleichen, und doch soll eben darin die höchste Kunst zur Anschauung kommen? Mit dem besten Willen ihn völlig zu verstehen, können wir in seiner prunkenden Beschreibung ohngefähr nur den Sinn finden: Palestrina habe innere Verwirrung trefflich ausgedrückt, die anscheinend widersprechende Aufgabe gelöst, die Uebermacht des Geistes durch die Darstellung, sein Erliegen in Verdüsterung und Zwiespalt in derselben zur Anschauung zu bringen. Jedenfalls aber müssen die Mittel, durch die uns dieser Sinn entgegengebracht werden soll, als völlig unzweckmässig und ungenügend erscheinen.

Nicht anders ist es an den meisten der Stellen, wo unser Verfasser uns den innern Werth der Werke seines Helden anschaulich machen will. Es ist wahr, hin und wieder weiss er durch einzelne Züge uns von den Mitteln zu unterrichten, durch welche Palestrina so Ausserordentliches geleistet, selten jedoch in dem Maasse, dass wir erführen, nur einer so reich begabten Eigenthümlichkeit, und eben nur in jener Zeit habe ein Solches gelingen können. So wird bei Gelegenheit der Messe des Pabstes Marcellus, der Hymnen und der Magnificat Palestrina's über deren Bau einiges uns mitgetheilt, das wir auch in unseren voranstehenden Auszug aufgenommen haben. In seiner Allgemeinheit aber könnte es eben so gut auf Werke neuerer Tonkünstler passen, und über dasjenige, wodurch eben die Meister

des 16ten Jahrhunderts sich eigenthümlich auszeichnen, ihre Harmonik und Rhythmik, werden wir nicht genügend unterrichtet. Setzte unser Verfasser bei seinen Lesern die Bekanntschaft mit den Theoretikern des 16ten Jahrhunderts voraus, so konnte ihm doch wahrlich nicht entgangen sein, wie wenig diese über die angegebenen beiden Punkte ohne Kenntniss der Kunstwerke jenes Zeitalters Aufschluss geben, und er, der in diese Kenntniss durch seine Stellung, seinen grossen Fleiss, seine glühende Liebe zu dieser Zeit Eingeweihte, hätte daher nicht versäumen sollen, zu vervollständigen, zu berichtigen, seine Leser auf den Standpunkt zu stellen, von welchem aus ihnen ein richtiges Urtheil erst möglich werden konnte. Was aber können wir lernen aus folgendem Berichte über Palestrina's Offertorien: „Der Styl ist wahrhaft geglättet, durch eine so feine Handhabung der Kunst, dass sie Natur scheint; und durch den lebendigen und zugleich philosophischen Geist, der jeder Art von Worten nicht allein das geeignete Gewand, sondern auch Schmuck und Zier anzupassen weiss. Ich erkenne darin in dem Grossen das Grossartige, das Erhabene in dem Aufstrebenden, das Kleine in dem Geringen, das Gemeine — ja, auch das Gemeine in dem Unbedeutenden; aber ein Gemeines, Vernachlässigtes, das sich dem Erhabenen, dem es vorangeht und folgt, vollkommen verbindet. In der Begeisterung ganz Feuer, in dem Gebete ganz Demuth; jetzt malt er dir lebendig mit den kühnen Stellungen Michel Angelo's, jetzt mit der Zartheit Rafaels; oder, nun rednerisch, donnert er mit Demosthenes Beredtsamkeit in Plato's Sprache; nun läuft, nun fliegt er, er reisst dich weit mit sich fort, er lässt dich wieder und bleibt stehen, und du bleibst ohne Bewegung ohne zu wissen, ob du durch eine gewaltige Kraft aufwärts getrieben wirst, ob Anziehungskraft dich zum Mittelpunkte zurückführt; so gross ist die Lebendigkeit der unerwarteten Haltpunkte mit vollem Gesange, mit wahrhaft madrigalesken Accordenfolgen; das unempfindlichste Ohr muss auf solche Weise nothwendig aufgerüttelt werden." Ist in dieser langen Lobrede, abgesehen von den Vergleichen, die nur ein schwankendes unbestimmtes Bild gewähren, irgend etwas, das nicht eben so gut in seiner Allgemeinheit auf irgend ein treffliches Werk von Händel angewendet werden könnte? wie vermag sie also über Palestrina's Verdienst, das Wesen eben seiner Kunst uns zu unterrichten?

Müssen wir hienach uns überzeugen, dass unser Verfasser weder über das Wesen seiner Kunst, noch das Verdienst seines Helden mit Schärfe und Bestimmtheit zu reden wisse, so werden wir freilich

nur mit Misstrauen uns zu dem Abschnitte seines Werkes wenden können, der über Palestrina's Verhältniss zu seinen Vorgängern, und über seinen Standpunkt in der Geschichte der Tonkunst uns belehren soll. Auch hier jedoch zeigt auf der einen Seite das grosse, wahrhafte Verdienst unseres Verfassers sich in vollem Glanze, auf der anderen freilich auch jener Mangel, der ihn oft zu unrichtigen Combinationen der mit unermüdetem Fleiss und klarem, scharfem Blicke von ihm ermittelten einzelnen Thatsachen verleitet. Möchte nur mit aller Wärme, die der Berichterstatter fühlt, sich das Anerkenntniss jenes Verdienstes hier aussprechen, damit der Verfasser, sollten je diese Blätter ihm zu Gesicht kommen, erkenne, dass sein Beurtheiler nicht ohne dankbares, freudiges Wohlwollen, ja, Verehrung, seine Gabe hingenommen, und dass mit seinem Tadel nur einem Höheren, der von ihm vor allen anderen verehrten Kunst und ihrer Geschichte, Gerechtigkeit widerfahren solle. Damit diese Absicht klar hervorgehe, eilen wir unser Urtheil durch einen Auszug des jetzt zu besprechenden Abschnittes, und durch dessen Beleuchtung zu rechtfertigen.

Die Alten (so behauptet unser Verfasser) kannten sowohl harmonischen Gesang als Instrumentenspiel. Ihr Gesang war rhythmisch und muss das Maass der Zwei, Drei, Vier gekannt haben, wie wir aus ihrer Prosodie abnehmen können. Eben so war der Gesang der römischen Kirche, als er unter dem Pontificat Sylvesters öffentlich hervortrat, ein rhythmischer — nach Maassgabe der Worte, denen er sich anschloss — und ein rein diatonischer. Mit dem Rhythmus der Sprache ging nach den Einfällen der Barbaren auch der des Gesanges unter; nur den Neueren blieb er, wo man ihn willkührlich anwendete.

Schon seit dem siebenten Jahrhunderte, der Zeit Vitalian's des Pabstes, besass die apostolische Kapelle Chorknaben unter dem Namen *symphoniaci*, deren Aufseher *primicerius* hiess, und die gemeinschaftlichen Unterricht in den Wissenschaften und dem Gesange empfingen. Diese zeichnete sich aus durch den harmonischen Vortrag des Kirchengesanges, das sogenannte *organum*. Im 10ten Jahrhundert wurde durch Hucbald diese Kunst des Organums auf drei und vier Stimmen ausgedehnt, wenn es gleich nur in roher Fortschreitung durch Quarten und Quinten, und deren Verdoppelung sich fortbewegte; auch finden bei ihm sich die ersten Spuren von Vorschriften über Seiten- und Gegenbewegung. Mannigfaltiger schon stellt im Anfange des 11ten Jahrhunderts bei Guido von Arezzo das

Organum sich dar; ihm schreibt man den Gebrauch der Terzen und Sexten zu, so wie die Erfindung der Tasteninstrumente. Weiter noch wurde im Laufe dieses Jahrhunderts das Organum ausgebildet durch Lehre und Uebung von den drei Bewegungen der Stimme; am Ende desselben begründete Franco — unser Verfasser setzt ihn in diese Zeit, ohne die Zweifel über seine Herkunft und sein Zeitalter nur zu berühren — die Lehre von dem Contrapunkte und Tonmaasse, welches letzte er nicht sowohl erfunden, als weiter ausgebildet hat, wie sein eignes Geständniss zeigt. Marchetto von Padua im 13ten Jahrhunderte, Johann von Muris, Anselm von Parma, Prosdokimos de Beldemandis u. s. w. im Anfange des 14ten gewährten der Tonlehre grössere Ausbildung. Aber (wird man fragen) gab es so viele Tonlehrer in jener Zeit, weshalb schweigen alle damaligen Berichte von ausübenden Tonkünstlern und ihren Werken? warum sind uns nicht einmal deren Namen aufgezeichnet? Ich — so unser Verfasser, den wir auch im Fortgange redend einführen — ich habe, des eifrigsten Forschens ungeachtet, weder die einen noch die anderen finden können; dennoch behaupte ich (dem Glarean entgegen), dass es schon seit der Mitte des 11ten Jahrhunderts harmonische Musik gab, dass die ersten uns übrig gebliebenen Compositionen dieser Art nicht etwa 70 Jahr älter sind als Glarean — wie dieser Schriftsteller behauptet — sondern zweihundert Jahre vor ihm bereits vorhanden waren.

Der gregorianische Gesang, der früher schon zu dem Organum Veranlassung gegeben hatte, blieb auch ferner die Grundlage der allmählig hervorgehenden Harmoniegebäude. Die dafür aufgestellten Regeln waren das Ergebniss der Erfahrungen der Sänger bei Ausübung dieser ausschmückenden Kunst. In fortschreitender Entwickelung derselben zierte man den Kirchengesang durch Auftragung bestimmten Maasses und dessen immer mannigfaltigere Gliederung, durch Verflechtung verschiedener mit ihm zusammenklingender Melodieen. Alle diese Künste aber blieben, gleich den darüber gegebenen Vorschriften, lange ausschliessendes Gemeingut der geistlichen Sänger, die ihre Erfindungen bald auf jedes Gebiet des Kirchengesanges ausdehnten und dessen harmonischer Ausschmückung ein entschiedenes Uebergewicht verschafften. Selbst weltliche Gesänge, deren wir einige aus dieser früheren Zeit auch von solchen harmonisch behandelt finden, die nicht eigentlich zu jener Innung der geistlichen Sänger gehörten, sehen wir stets in den Tonarten des Kirchengesanges gesetzt, ja in vielen Wendungen diesem Gesange sich anschliessend.

Erliess nun um den Anfang des 14ten Jahrhunderts Pabst Johannes XXII. jene Verordnung, welche die Missbräuche bei dem geistlichen Gesange züchtigt, und sie abzustellen befiehlt, so war dieselbe nicht sowohl gegen die Tonsetzer — deren es in unserem Sinne damals nicht gab — sondern gegen die Sänger gerichtet. Diese Verordnung, welcher die Kirche nachzuleben hatte und es zu thun beflissen war, entfernte von dem heil. Gesange alle die erwähnten Künsteleien, die fortan nur dem profanen Gesange überlassen blieben. Aber bald fand man eine Auskunft, um der Kirche den gewohnten Schmuck des Gesanges nicht zu entziehen. Man erfand neue Weisen für die Messgesänge, zierte diese mit den bisher bei dem Kirchengesange geübten Künsten, brachte das Erfundene zu Papier und liess es nun so ausführen, wie es geschrieben stand. Nach Italien kamen die ersten Erfindungen dieser Art aus Belgien um die Mitte des 14ten Jahrhunderts, und fanden dort grossen Beifall; seit dieser Zeit treten die neuen, sogenannten *Compositores* neben den Sängern hervor.

Die päbstliche Kapelle besitzt Werke dieser Art seit jener Zeit, und bis auf die Mitte des 16ten Jahrhunderts lassen in ihnen vier Epochen sich unterscheiden.

In der ersten ist Wilhelm Dufay der vorzüglichste Componist, Vorsteher der päbstlichen Kapelle von 1380 bis 1432.

In der zweiten Johann von Okenheim, der von 1430 bis 1480 blühte.

In der dritten Josquin des Prés, berühmt seit dem Ende des 15ten bis in den Anfang des 16ten Jahrhunderts.

In der vierten Costanzo Festa, päbstlicher Sänger seit 1517, gestorben am 10ten April 1545.

Dufay soll zuerst in seinen Compositionen statt der bisher üblichen 20 Töne deren 34 angewendet haben. Seine, und seiner Zeitgenossen Compositionen zeichnen sich, soviel deren in den päbstlichen Archiven befindlich sind, durch folgende Eigenschaften aus.

Sie sind rein diatonisch und schliessen darin dem gregorianischen Gesange sich an. Ihre Grundtöne sind die Töne D. E. F. G., und die nach denselben versetzte diatonische Leiter herrscht in ihnen vor. Hin und wieder in dem Tone D, niemals in dem Tone E findet sich eine Erhöhung der kleinen Septime um einen halben Ton. Manchmal werden statt der genannten vier Töne die versetzten G. A. B. C. als Grundtöne angewendet, doch immer mit Vorzeichnung nur eines b neben dem Schlüssel; die Töne A und C ohne Vorzeichnung finden

sich höchst selten als Grundtöne. Gewöhnlich sind die Compositionen zu nur vier Stimmen, manchmal auch zu fünf und sechs. Der F Schlüssel ist auf den drei oberen Linien unseres Liniensystems angewendet, der C Schlüssel auf allen fünfen, der G Schlüssel auf den beiden unteren. Der Sopran erscheint hienach in vierfacher Abstufung, der Alt einfach, der Tenor in doppeltem, der Bass in dreifachem Umfange. Die bei älteren Theoretikern beschriebenen Maasse — die in der Mitte der Compositionen oft geändert werden — sind alle angewendet, eben so die Notengattungen von der *maxima* herab bis zur *Croma* (unserer Achtelnote). Mehr als sechs Viertelnoten, oder als zwei Achtel finden sich nicht verbunden, doch häufig zwei bis fünf *maximae* mit eben so viel *longis*. Die Melodieen sind meist unsangbar, schwerfällig, hart, schwierig; am besten erscheinen sie da, wo Bass und Sopran in Decimen fortgehen. Sprünge kommen vor in der kleinen und grossen Terz, der Quarte, Quinte, kleinen und grossen Sexte und Octave; in allen Gattungen der Wohlklänge also, nirgends in Missklängen. Verbunden finden sich die Terz mit der Quinte (auch der Sexte) und Octave, selten mit der Septime. Alle Missklänge mit Einschluss der Quarte sind stets vorbereitet, regelmässig eingeführt und aufgelöst, doch wird von Franchinus Gafor die Anwendung durchgehender Dissonanzen auf den guten Taktheiler getadelt. Nachahmungen und fugirte Stellen kommen häufig vor. Nur Messen und Motetten finden wir musikalisch behandelt. Jede Messe hat ihren Titel von dem Thema oder der Grundmelodie hergenommen, welche der Tenor zu führen pflegt; diese Themen sind sowohl aus dem Kirchengesange als profanen Melodien entlehnt. Die Worte der Messe sind zu Anfange der einzelnen Theile derselben nur angedeutet, die Sänger mussten sie auswendig wissen, und — wohl oder übel — den Noten unterlegen. Bei den Motetten sind sie ganz beigeschrieben, und manchmal ohne Schwierigkeit den Noten unterzulegen. Länge und Kürze der Sylben ist nirgends beobachtet. Die Schreibart aller Meister dieser Zeit ist übereinstimmend; einförmig, schwer, verworren, düsteren mehr als angenehmen Klanges, die Tenore von langen, höchst ermüdenden Noten. Wortausdruck war entweder nicht gekannt oder nicht beachtet.

In diesem Zeitabschnitte tritt Dufay durch seine Messen bedeutend hervor. Ungezwungener als bei seinen Zeitgenossen ist seine Stimmführung, Satz und Gegensatz heben sich klarer heraus, manche Stelle ist sogar angenehm und einzelne Züge von Gefühl lassen sich wahrnehmen.

Die Componisten der **zweiten** Periode, in welcher Okenheim glänzte, häuften Künsteleien auf Künsteleien, Räthsel auf Räthsel. Die schwierigsten Kanone; Compositionen ohne alle Bestimmung des Maasses und Schlüssels, aus jedem Tone, jedem Maasse zu singen; häufiger Wechsel des Maasses und dessen Vermischung in zusammenklingenden Stimmen; die Erfindung jener mannigfachen Zeichen vermehrter und geänderter Geltung der Noten; die Proportionen, durch welche jedes Tonstück fast zu einem Rechenexempel wurde; verschiedene Texte in den einzelnen Stimmen der Motetten; dergleichen war es, womit sie nach dem Beifalle ihrer Zeitgenossen rangen. Die Stimmen wurden von 7 bis auf 36 gemehrt, aber ohne gute Anordnung im Ganzen und rechte Führung im Einzelnen. Nur in drei- bis sechsstimmigen Compositionen zeigt sich in der Sangbarkeit ein Fortschritt, zumal bei weltlichen Gesängen, die oft klar, einfach, mit wohl unterlegten Worten, in einem von den Messen und Motetten durchaus verschiedenen Style geschrieben sind.

Was die besonderen Vorzüge **Okenheims** vor den anderen Meistern seiner Zeit betrifft, so bestehen diese in seiner grossen Fruchtbarkeit, seinen mehr geregelten Melodien, seinen ungezwungneren Canons; seiner Beschränkung der Stimmen auf den einer jeden naturgemässen Umfang; in einer gewissen, aus seinen Werken hervorblitzenden Lebhaftigkeit, und dem einfach pathetischen Ausdrucke einiger von seinen Trauergesängen, die ihm Lob und Bewunderung erwarben. Alles dieses, wodurch seine Gesänge wirksamer, eingänglicher wurden, verschaffte ihm gewiss eine so hohe Stelle unter seinen Zeitgenossen, weniger seine, durch Glarean gerühmte sinnreiche Kunstfertigkeit und Regelmässigkeit, die doch nur Wenige zu würdigen verstehen konnten.

Nun, nach Okenheims Tode verbreitet plötzlich **Josquins** Ruf sich über ganz Europa. Das Kunstmaterial ist bei ihm völlig dasselbe wie bei seinen Vorgängern. Keine neuen Accorde, dieselben Stimmen, dasselbe Maass, aber ein Reichthum neuer Melodien, eine neue Geschicklichkeit diese durch die bisherigen Mittel hervorzuheben, ja, sie lebendig zu entfalten. So treten denn auch alle Künste seiner Vorgänger bei ihm in neuer Gestalt hervor. Aber selten treibt er mit den Tönen etwas anderes, als ein geistreiches, anmuthiges Spiel; ein tieferes Eindringen in seine Aufgaben wird man selten bei ihm finden, und wo es sich findet, tritt es allerdings als die Morgenröthe einer späteren, schöneren Zeit hervor. Allein der grosse Beifall, den er fand, liess ihn nur zu sehr danach trachten, ihn zu

erhalten und zu vermehren, ohne Rücksicht auf Wahl der Mittel und Sinn seiner Aufgaben. Melodische Sprünge, Anwendung der Stimmen in ihren äussersten Tönen, — er muthet ihnen bisweilen einen Umfang von deren 17 zu — Vermehrung der Versetzungszeichen, — schon *as* soll bei ihm sich finden — Zerschneiden desselben Tones durch Pausen, plötzliches Vereinen aller Stimmen auf einem konsonirenden Accorde, um auf ihm (ohne Veranlassung durch den Text) eine Menge Worte auszusprechen und dann zu früherer künstlicher Verflechtung zurückzukehren; — dergleichen und Aehnliches sind die Mittel, durch die er Bewunderung und Aufsehen suchte und gewann. Sein lebhafter, unruhiger Geist war für die heilige Tonkunst nicht geschaffen; diese aber hat er nach Sitte und Richtung seiner Zeit vorzüglich angebaut, durch seine scherzhafte Behandlung, seine anstössigen Themen sie entweiht; möchte er dagegen dem weltlichen Gesange ausschliessend seine grossen Anlagen gewidmet haben!

Seine Zeitgenossen waren entweder seine sklavischen Nachahmer ohne ihn zu erreichen; oder sie suchten, unbekümmert um ihn, auf Okenheims Wege fortzuschreiten; oder eines und das andere war bei ihnen zum vollkommensten Zerrbilde ausgeartet. Diesen letzten gehört die treffliche Erfindung, Ausdruck durch verschiedene Färbung der Noten zu erreichen; verschiedene Worte in alle Stimmen zu legen; nicht allein Melodieen, die zu unreinen, zügellosen Worten gehört, sondern diese Worte selber mit heiligen Gesängen zu verbinden, da in der Kirche ja neben dem Frommen auch der Gottlose seinen Platz finde; der bis in das Lächerliche getriebenen kanonischen Künsteleien nicht einmal zu gedenken. So stand es mit der Tonkunst um das Ende des 15ten, den Anfang des 16ten Jahrhunderts.

Gern haben wir bis hierher unseren Verfasser, seinen Bericht zusammendrängend und auf das Wichtigste des Vorgetragenen beschränkend, redend eingeführt. Sein Vortrag ist bestimmt, genau, auf gute, ihm zum Theil allein zugängliche Quellen gegründet. Wir müssen es ihm Dank wissen, über Zeiten, die bisher im tiefsten Dunkel lagen, so genügend unterrichtet zu werden und wenden uns mit gleichen Hoffnungen zu dem Folgenden. Hier jedoch treten uns sogleich einige Ungenauigkeiten entgegen, die uns Verdacht erwecken. So erscheint in der nun folgenden vierten Epoche Pietro Platense unter Palestrina's unmittelbaren Vorgängern; und doch war *Pierre de la Rue* (unzweifelhaft derselbe Meister) unter denen der dritten Epoche schon genannt worden. Wir könnten glauben, unser Verfasser habe sich urkundlich überzeugt, die bisherige Meinung, welche beide Namen

auf dieselbe Person bezieht, sei unrichtig. Aber finden wir nun auch Filippo di Monte und Claudio da Coreggio unter Palestrina's Vorgängern; diesen, Orl. Lassus Schüler, also jüngeren Zeitgenossen Palestrina's, jenen — einem um 1604 von ihm gemalten Bilde zufolge damals 72 Jahr alt — um 1532 geboren, um acht Jahre also jünger als Palestrina, ihn um zehn Jahr überlebend; so müssen wir freilich glauben, nur das auf den Mittelpunkt der Darstellung unmittelbar Bezügliche und das der älteren Vorzeit Angehörige sei gründlich erforscht, das Uebrige als unbedeutend erachtet, mit Nachlässigkeit behandelt worden. Einzelne kleine Züge bezeugen diese Nachlässigkeit. So ist z. E. Orfeo Vecchi und Orazio Vecchi ohne Weiteres als eine Person genannt; so heissen Andreas und Johannes Gabrieli durchhin „die Brüder," und doch beginnt Johannes die Zueignung der um 1587 von ihm herausgegebenen Werke beider mit den Worten: „Wäre Andreas G. nicht mein Oheim gewesen u. s. w.;" es war also nur geringe Aufmerksamkeit vonnöthen, um diesen Fehler zu vermeiden. Es wären dieses geringe Flecken, die wir vielleicht hätten übergehen dürfen, wenn sie nicht durch die besondere Art, wie unser Verfasser das Verhältniss seines Helden zu seinen Zeitgenossen aufgefasst hat, mehr Bedeutung erhielten und hienach auf oberflächliche Prüfung der Werke dieser letzten deuteten.

Wir fahren fort, unseren Verfasser reden zu lassen.

Die vierte Epoche begreift Palestrina's Vorgänger, um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Sie schrieben für geistliche wie weltliche Tonkunst, und folgende Schreibarten lassen in ihren Werken sich unterscheiden. — Zuerst bieten sich uns solche dar, die ohne Geist den vorhandenen Vorrath der Vorzeit an Kunstmitteln benutzen, ohne lebendigen Mittelpunkt ihres Strebens das Beste, wie das Abgeschmackteste vereinigen.

Geistvolle Männer, wie Arcadelt, Willaert, Cyprian de Rore, Morales, Costanzo Festa stehen ihnen entgegen, die vorzüglich in Madrigalen, aber auch in Messen, in Bearbeitung alter Kirchengesänge, Klarheit in der Verflechtung, angenehme, sangbare Melodie, lebendige Modulation, weise Beschränkung der Stimmen auf natürlichen Umfang u. s. w. erstreben. Vorübergehend nur ist der Styl der sogenannten *missae familiares* zu erwähnen, dem Josquins Messe: „*D'un aultre amer*" zum Vorbilde diente. Einfache Behandlung, Note gegen Note, Sylbe gegen Sylbe, spärlich angewendete Nachahmungen u. s. w. zeichnen diese Schreibart aus. Allein die meisten derer, die sich derselben bedienten, hatten nicht Josquins

Geist; so entstanden rohe, beschränkte, bald vergessene Erzeugnisse, und selbst die Bemühungen solcher blieben fruchtlos, die durch etwas mehr Mannigfaltigkeit Compositionen dieser Art geniessbarer zu machen strebten. — Glücklicher, zumal in Florenz, Venedig, Neapel, waren die Componisten der Volksmelodien, deren sinnige Belebung ihnen nicht selten überraschend gelang; so dem Neapolitaner Caraffa, dem Vincenz Fontana, Cyprian de Rore zu Venedig. In dieser letzterwähnten Stadt that zuerst auch Adrian Willaert sich hervor durch Sätze zu zwei und mehr Chören, deren melodische Bässe, gute Führung der Stimmen, mässig angewendete Nachahmungen sie auszeichnen. Einer solchen gefälligen, klaren Schreibart befleissigten sich auch diejenigen, welche um jene Zeit das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht der Alten neu zu beleben trachteten. Zu Venedig um 1538 bis 1548 erschienen bei *Scoto* und *Gardano* verschiedene Bücher chromatischer Madrigale, Duo's für Gesang und Spiel. Ghiselin d'Ankerts (in einem handschriftlichen Tractate gegen Nicolo Vincentino) versichert uns, man habe sie mit Verachtung aufgenommen. Dennoch ruhte Nicolo Vincentino nicht, um die Ausbildung dieser Schreibart sich zu bemühen; auch andere Meister, zumal Cyprian de Rore betraten diesen Weg und so schlichen allmählig die bis dahin ungewöhnlichen Tonverhältnisse der verminderten Quarte, falschen Quinte, zweier oder dreier folgenden Halbtöne sich ein. Compositionen zu sehr vervielfachten, ja, bis 50 Stimmen wurden nach Zarlino gewöhnlich; wahrscheinlich in einfacher Schreibart gesetzt, da viele künstliche Verflechtungen mit einer solchen Mehrheit unverträglich sind. Den zarten Keim des grandiosen Styles endlich, den Josquin neben dem des einfachen gepflanzt hatte, in jenen Gesängen von Noten gewichtiger Geltung, hat nur Costanzo Festa ferner gepflegt. Doch finden wir auch bei ihm nur Andeutungen; zu einem rechten Fluge liess die Einwirkung seiner Zeit ihn nicht gelangen; nur grossartige Züge, nicht durchhin grossartige Compositionen bieten uns seine Werke, und eben so kommen bei den besten Tonkünstlern dieser Zeit nur gefühlvolle Züge vor, nicht durchaus gefühlvolle Gesänge. So sehr waren sie durch die Künsteleien ihrer Vorgänger befangen, dass die Natur ihnen beinahe verloren ging.

So stand es um die Tonkunst, als gegen das Jahr 1544 Palestrina, zwanzig Jahre alt, in die zu Rom neu eröffnete Schule Goudimel's aufgenommen wurde. Das Beste, was jene Zeit bieten konnte, die trefflichsten Regeln, zu denen sie gelangt war, lernte er in der That hier kennen. Darum finden in allen seinen Werken sich keine

Contrapunktsfehler, niemals die Anwendung eines Contrabasses, niemals ein *as*; nirgend räthselhafte Canons, sondern allezeit die gewöhnlichen Auflösungen; die Stimmen auf ihren natürlichen Umfang beschränkt, die Missklänge stets regelmässig behandelt. Goudimel aber hatte niemals — oder doch bis dahin nicht — die Richtung seiner Zeitgenossen auf einfache, harmonische Belebung von Volksweisen getheilt, den von Josquin gepflanzten, von C. Festa gepflegten Keim des Grossartigen nicht weiter entfaltet. Er vermochte auf seinen Schüler nur das Beste zu übertragen, was ihm selber gewährt war, und so ging dieser aus seiner Schule nur als reiner Rhetoriker hervor.

Aber dieser Schüler besass einen lebhaften Geist, eine glühende Phantasie, ein edles gefühlvolles Herz. Bald befreiete er sich von den Banden der Schule, machte der Kunst sich Meister, gab der Natur die Herrschaft, und unter deren Leitung, ja, ihr zur Seite, ahmte er, der Erste von allen, jede Art ihrer Werke nach, einfache und zusammengesetzte, grosse und kleine, ausgeprägte und vernachlässigte. In der Natur suchte er zuerst ein Heilmittel für seine Betrübniss, mit der Natur vervollkommnete er den einfachen Styl der Lamentationen. Nun widmete er sich der Verfeinerung und Verschönerung des künstlichen, dem gregorianischen Gesange angeschlossenen Styles, und welche schöne Wendungen deutete ihm nun nicht seine Führerin an, sei es in Ausweichungen oder Nachahmungen. Dem freien, kunstreichen Style war sein nächster Schritt zugewendet; hier, unter Führung der Natur, wurde der unermesslichen Mannigfaltigkeit seiner Ideen die Bahn eröffnet; er betrat die unförmlichen Spuren seiner Vorgänger, gab allen die regelmässige Gestalt, deren sie fähig waren. Eine Stufenleiter der Nachahmungen bildete sich nun unter seiner Hand. Den gemeinsten, anscheinend eher vernachlässigten als mit Sorgfalt gebildeten Werken der Natur sich anschliessend, bereicherte er die Kunst durch eine gedrungene, leichte, fliessende Behandlung. Von ihr schritt er fort zu einer durchaus zierlichen, fein gegliederten, sorgfältigen, in der Weise, wie die Natur verfährt bei den verschiedenen Conchylien, den Blumen, dem Federgewande der Vögel. Dann erhob er sich mit der Natur selber zum Erhabenen, Grossen, Ueberraschenden, und bahnte seinen Nachfolgern alle Pfade, die zu dem höchsten Gipfel führen, auch die schwersten und steilsten. Endlich, der Natur dankbar, die sich ihm das erstemal ohne Schleier gezeigt, um liebend seine schmerzliche Wunde zu heilen, die ihm dann ihre verborgensten Geheimnisse enthüllt wie einem treuen Freunde,

wollte er sich ihr vermählen; und mit lebendigen Farben, leidenschaftlich, in einer neuen Behandlungsweise, stellte er nun seine Liebe dar, seine Bewerbungen, ihre Schönheit und Zier, die Reue über seine Verirrungen ehe er sie, die Geliebte, kennen gelernt; in einer nicht einfachen, nicht mässigen, demüthigen, mittelmässigen, niedrigen Schreibart, einer edlen vielmehr, erhabenen, bilderreichen, einer solchen, dass meines Wissens Niemand bisher auf solcher Höhe sich hat lange erhalten können.

Dieses vorausgesetzt, theile ich Palestrina's Werke in folgende zehn Style ein:

1) Den Styl seiner ältesten Werke. Hier ist fliessender Gesang, gute Unterlegung der Worte, eine harmonische Musik von bestimmter gleichmässiger Färbung. Aber kein Verständniss des Wortes, keine Darstellung seines Sinnes; alle Fehler der früheren Zeit; Verbindung verschiedener, auf einander nicht unmittelbar bezüglicher Texte, Vermischung des Maasses in den zusammenklingenden Stimmen, häufige Canons.

2) Nach seiner Vertreibung aus der päbstlichen Kapelle, in seiner dürftigen Stellung beim Lateran, der Betrübniss über mangelnden Unterhalt für Weib und Kinder, ging ihm ein neuer Stern im Innern auf. Einsam, an den Grenzen Roms, von allem Geräusche entfernt, wurde ihm Musse, die Werke des Costanzo Festa und anderer tüchtiger Meister zu studiren, an ihnen, als lebendigen Vorbildern zu lernen. Hier entstanden, seiner trüben Stimmung gemäss, seine Lamentationen. Hier ist er ganz Natur, in seinen früheren Messen war er ganz Kunst. Dort war er ganz Spielerei, hier ist er ganz Ernst; dort kalt, unbedeutend, hier voll Feuer, Seele, Wahrheit; dort voll Mühe und Zwang, hier fliessend, ohne Schwierigkeit oder Hemmung; dort Nachahmer fremder Manieren, hier Nachahmer der Natur auf eine ihm völlig eigene Weise. Dieses sein zweiter Styl.

3) Den dritten zeigen zunächst seine, auf die gregorianische Psalmodie gesetzten Magnificat. Ihre Behandlung gründet sich auf C. Festa und Morales, lässt durch Reichthum und Sangbarkeit der Bässe jedoch diese Vorbilder weit hinter sich zurück. Die vielen Künste (*artifizj*), die er in diesem Style anbrachte, hinderten ihn nicht, den Fusstapfen der Natur zu folgen; so eben hatte er den innigsten Freundschaftsbund mit ihr geschlossen, auf beredte Weise die Ehre des allmächtigen, barmherzigen Armes seines Herrn mit ihr erhoben. Hieher gehören auch seine Hymnen, nur dass in ihnen die

Modulationen mannigfaltiger, auserlesener, kraftvoller, die Melodieen von durchaus neuem Charakter sind.

4) Seine meisten Motetten, Messen, viele seiner Madrigale sind in dem vierten Style gesetzt. Er ist ein künstlicher, aber höchst natürlicher, leichter, anmuthiger, seelen- und gefühlvoller Styl. Man sieht ihn hier oft auf Josquins Spuren, nur dass er von künstlichen Verflechtungen da allein zu einfacher, nachdrucksvoller Verbindung aller Stimmen, Note gegen Note übergeht, wo bedeutungsvolle Worte ihm dazu Anlass geben; dass solche Stellen durch einen majestätischen Bass, eine kraftvolle Harmonie hervorgehoben werden. Durch den Wechsel des Kunstreichen und Einfachen weiss er hier zu wirken, jene Wirkungen aber in jedem einzelnen seiner Werke dennoch eigenthümlich zu erhalten. Ja, die Sonderbarkeiten seiner Vorgänger, ihre Canons, ihre Vermischungen des Maasses und verschiedener Texte weiss er zu Schönheiten umzubilden.

5) Kurz, fliessend, mässig, ausdrucksvoll ist sein fünfter Styl, von so erlesener Natürlichkeit, dass die Werke desselben mehr Natur- als Kunsterzeugnisse scheinen, und doch Hervorbringungen der vollendetsten Kunst, ein höchst schweres Leichte sind.

6) Die Werke seines sechsten Styles sind der Miniatur ähnlich. Viele vierstimmige Motetten zu gleichen Stimmen, einige Verse der Magnificat und Hymnen, einzelne drei- und vierstimmige Stellen der Messen sind in diesem Style gesetzt. Wie schön ist er nicht! Der Gesang ist höchst angenehm und natürlich, die künstlichen Verflechtungen sind klar, wohlgeordnet, rein und zierlich; höchst ergötzlich die Harmonie, die Accorde oft neu und unerwartet, wenig Ausweichungen, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, eine gefeilte Nachahmung der Natur. Und wenn dieser Styl sich manchmal erkräftigt und erhebt, um gleichen Schrittes den heiligen Gedanken zu folgen, denen er sich anschliesst, so ist der Reiz seiner Bewegung, die Anmuth seiner neuen ehrwürdigen Erscheinung so gross, dass er die Hörer nur noch mehr anzieht, sie bezaubert, statt sie zu überraschen.

7) Wer sollte es glauben? sähe er die Hand des Fiesole an dem jüngsten Gerichte der Sixtina, oder den Buonarotti beschäftigt, auf dem Titelblatte eines Chorbuches einen Käfer, einen Schmetterling, einen Zweig fein auszumalen? und doch ist es so. Palestrina's Feder, in dem vorangehenden Style treue Nachahmerin der Natur in ihren zartesten Formen, schärft sich riesenmässig in diesem siebenten, und schreibt mit Einfalt, Klarheit, Natürlichkeit, Adel, Grossartigkeit, unerdachter Erhabenheit die Messe des Pabstes Marcellus. Sie ist die einzige Hervorbringung Palestrina's in diesem

Style; dass sie die erste und einzige solcher Art ist, setzt sie der Iliade gleich.

8) Konnte Palestrina auch denselben Gipfel nicht wieder erreichen, so suchte er doch nach Kräften zu der Höhe eines gegenüber liegenden den rauhen Pfad zu ebenen. Sein achter Styl ist klar, leicht, grossartig, majestätisch, gleich dem der Messe des Pabstes Marcellus, doch nicht gleich jenem von unwandelbarem Ernste, unnachahmlicher Strenge; hier richtet er sich nach Wort und Sinn, schmiegt auf würdige Weise sich allen Formen an. So in den achtstimmigen Messen, vielen Motetten und Sequenzen ebenfalls zu acht Stimmen, in einigen dreichörigen Compositionen. Damit aber diesem Style in Nachahmung der Natur nichts abgehe, damit, wenn es sein müsse, die Ueberraschung der Zuhörer um so grösser, unwiderstehlicher sei, erfand er die schwere Kunst, zwei Chöre von abgestufter Höhe mit einander zu verbinden.

9) Der neunte Styl ist von Palestrina selber mit dem Beiworte *alacrior* bezeichnet. In ihm hat er das Hohelied, viele geistliche Madrigale und einen grossen Theil der Messe „*Assumpta est*“ gesetzt. Er ist natürlich, einfach, doch edel, gedankenreich und erhaben, voll von Kraft und Süssigkeit. Bald erhebt er sich, bald lässt er sich herab; bald schmeichelt, bald donnert er, immer aber mit Würde. Die contrapunktischen Künste verhüllen ihn nicht, sondern leihen ihm glänzenden Schmuck; die häufige Vereinigung der Stimmen schwächt ihn nicht, sondern erhöht seine Gewalt und Kraft. Die Kunst ist allezeit von der Natur bedeckt, die Natur stets der Kunst vermählt; Wort und Sinn, welche deutlich vernommen werden, erhalten jenes Einschmeichelnde, das ergötzt und überzeugt.

10) Der zehnte Styl ist eine Verschmelzung des zweiten, achten und neunten. Meist sind Worte hier behandelt, die Schmerz, Leiden, Reue, Bitten, Furcht, Tod ausdrücken, deswegen nimmt dieser Styl, der sonst mit dem neunten übereinkommt, viel von dem zweiten (dem der Lamentationen) an, und borgt von dem achten gesuchtere, gedrängtere, heftigere, kraftvollere, unvorhergesehene und doch unglaublich natürliche Ausweichungen; und so entsteht ein strenger, ernster, düsterer, tiefer, von dem vorigen höchst verschiedener Styl, obgleich aus ihm und zwei anderen zusammengeschmolzen. Wort und Sinn, die auch hier auf das Deutlichste hervortreten, gewinnen dadurch jenes Durchdringende, das, ohne einer Bühne, eines Schauspiels, der Zurüstungen, Geberden, Kleider und Täuschung zu bedürfen, mit den Waffen der Melodie und Harmonie allein auf ergötzliche Weise rührt und überredet.

In welchem Verhältnisse aber standen zu Palestrina seine Zeitge-

nossen? waren ihre Bemühungen nach demselben Ziele gerichtet? benutzten sie die neuen sinnreichen Entdeckungen? componirten sie in demselben Style genauer Nachahmung der Natur? So sollte es geschehen sein, aber es geschahe nicht. Wie die durch Rafael auf den höchsten Gipfel gehobene Malerei bei seinem Tode sich unvollkommener fand als bei seiner Geburt, und von seinen Schülern, die sich in verschiedene Schulen theilten, nicht wenig misshandelt und erniedrigt wurde: so war die Tonkunst, durch Palestrina auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erhoben, bei seinem Tode unvollkommner als bei seiner Geburt. Ja, durch eine unvorhergesehene Verwandlung schufen seine Schüler sie zu einem stammelnden Kinde um. Keine Periode ist so reich an Tonsetzern als die Palestrina's, keine aber so arm an guten als sie. Zu den berühmten gehören: Joseph Zarlino, gezwungen, trocken, voll von Mühe und Arbeit, dessen zwei- und dreichörige Psalmen von einem höchst niedrigen Style, sein Meisterwerk genannt werden können. Orlando di Lasso, Flamländer von Geburt, von Styl, arm an schönen Gedanken, ohne Seele und Feuer, der durch einige achtstimmige Messen und Motetten im einfachen Style sich den übermässigen Ruhm erwarb: *lassum qui recreat orbem.* Andere zeigen theils flamländischen, theils einfachen aber unförmlichen Styl, mehr Noten als Gedanken. Joh. Maria Nannino allein in einigen Motetten, allein Vittoria in den Lamentationen, der Passion, den kurzen Messen, sind gute Nachahmer Palestrina's. Wahr ist es, dass die Madrigale mehr tüchtige Tonsetzer beschäftigten, aber Setzer, ziemlich schwach in Nachahmung der Natur. Andreas Gabrieli, Johann Contini, Alfonso della Viola, Lucas Marenzio folgten mehr den Spuren des Costanzo Festa in seinen besten Madrigalen, als denen Palestrina's. Alexander Strigio, ein mantuanischer Edelmann, und Peter Vinci, ein Sicilianer aus Nicosia ahmten mehr den melodischen Styl des Peter Ludwig Caraffa nach, als den des Palestrina. Don Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa, wollte in einem enthusiastischen Style, einer ihm ganz eigenen Manier seine Musik durch Sprünge, gehäufte Versetzungszeichen, das zu sagen zwingen, was die armselige entweder nicht sagen konnte, oder viel besser gesagt hätte, wäre sie bei gutem Frieden gelassen worden. Und die anderen Tonsetzer? sie sind gar wenig werth, um nicht zu sagen Nichts.

Unterdess beschäftigte Horazio Vecchi sich mit dem melodischen Style und stellte in ihm verschiedene Versuche an, bis er bei seinem harmonischen Lustspiele, *Amfiparnasso*, ihn anwendete. Emilio del Cavaliere und Jakob Peri nebst anderen Toskanern bildeten das Recitativ aus eben diesem melodischen Style. Da erschienen nun die *soli*, die *duetti*, von

einem Basse begleitet. Noch war — um so zu reden — der Leichnam des Johannes Pierluigi nicht erkaltet, und schon wurde auf der Orgel, hin und her suchend (*a tentone*) eine Begleitung ausgeführt zu einer Stimme, die ein Solo trällerte (*canticchiava*) oder zu zwei Stimmen, die ein modernes Duettino in Terzen und Sextengängen vortrugen. Da nun erscheint in Kurzem der bezifferte Bass für die Orgel, da die spätere Schreibart (*seconda pratica*) unvorbereiteter Dissonanzen, da die drei Hauptaccorde der 3. 5. 8., der Terz, Quinte, kleinen Septime, dreier kleinen Terzen, und deren Umkehrungen, da eine neue Art von Musik mit Orgelbegleitung, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, durch Palestrina's Zeitgenossen und Schüler gebildet. Strigio, Gabrieli, Vinci, Nannino, Anerio, Crivelli, Marenzio, Giovanelli und hundert Andere schrieben zu Palestrina's Lebzeiten in dem alten strengen Style, nach seinem Tode in dem freien, modernen Orgelstyle. Wie aber Palestrina's schöne Werke viel mehr werth waren als die elenden, modernen Hervorbringungen, so ergriff man den Ausweg, aus seinen Gesangsstimmen den Grundbass für die Orgel auszuziehen, und so wurden sie lange in den Kirchen, den Kapellen der Fürsten wiederholt. Die Mode aber, und die Bequemlichkeit immer neue, angenehmere, mehr melodische Compositionen besitzen zu können, machte im Fortschritte der Zeit Palestrina's Werke immer mehr vergessen, und ihr Gebrauch blieb allein der päbstlichen Kapelle, wo er noch fortdauert und immer fortdauern wird. Der modernen Art der Orgelmusik gegenüber, die in den Kirchen auch den allgemeinen Gebrauch der Instrumente mit sich führte, hat es jedoch immer deren gegeben, welche die Musik für blosse Singstimmen angebaut haben. Dergleichen Compositionen nun wurden nach Uebereinstimmung aller Tonkünstler *alla palestrina* genannt, und heissen noch so, dem Palestrina zu Ehren, der diese Art auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht hat."

Wir haben auch hier wieder unseren Verfasser lange im Zusammenhange reden lassen, mit seinen eigenen, möglichst treu wiedergegebenen Worten, und nur dasjenige ausscheidend, das, ohne seine Ansicht deutlicher zu machen, dieses Citat zu ermüdender Länge ausgedehnt haben würde. Denn bei der grossen Hochachtung, die er uns einflösst, möchten wir den Schein möglichst vermeiden, als hätten wir ihn ungeprüft, etwa vorgefassten Ansichten zu Liebe, verurtheilt, wo wir mit ihm nicht übereinstimmen. Der Leser mag, nachdem er ihn im Zusammenhange vernommen hat, nunmehr zwischen uns entscheiden. Aus einem zwiefachen Grunde scheint uns das Verhältniss Palestrina's zu seinen Vorgängern und Mitlebenden nicht richtig aufgefasst zu sein. Einmal hat unseres

Verfassers besondere Vorliebe zu seinem Helden — so gerecht sie übrigens sein mag — und vielleicht wohl einseitiger Patriotismus, der seiner Vaterstadt vor allen anderen die Palme des Ruhmes zuwenden möchte, seinen Blick getrübt und aus ihm statt eines Historikers einen Panegyristen gemacht. Um dem vor allen hoch, ja, allein verehrten Meister die erste Stelle unter allen zuzusichern, musste neben und hinter ihm Nacht werden, damit er als rechte Sonne alles überstrahle. Dazu ist nun noch die besondere Kunstlehre gekommen, die statt klarer Anschauung, Schärfe des Gedankens, unserem Verfasser fertig ausgeprägte, aber vieldeutige Worte und Redensarten gegeben hat. Dadurch ist ihm bei allem Eifer der Forschung, bei aller unleugbar erstrebten Wahrhaftigkeit die Wahrheit oft und eben hier verdunkelt worden. Beides ihn Beschränkende greift aber so oft, so unmittelbar in einander, dass es nur gemeinschaftlich, nicht getrennt, betrachtet werden kann.

Die Tonkunst, es ist unleugbar, hat bei ihrer Entwickelung an eine zwiefache Stütze sich gelehnt, an die alten, christlicher Vorzeit angehörigen Kirchenweisen, und an den Volksgesang. Zuerst an jene; wir sahen, sie waren die früheste Grundlage der von den Sängern frei erfundenen, sie im Zusammenklange schmückenden und umbauenden Stimmen; dann auch an diesen, und hier sogar mit grösserem Erfolge. Denn besteht die Entfaltung der Tonkunst, von der wir reden, in dem Aufschliessen des Sinnes für die harmonische Bedeutung, dem Erwachen des lebendigen Gefühles für die Seele der Tonweisen, die nunmehr in einer Fülle mittönender Stimmen ausstrahlte; so darf es uns nicht wundern, an einem frischen, aus dem Leben heraus unmittelbar ansprechenden, aus ihm immer auf's Neue hervorquellenden Erzeugnisse des unbewussten Kunsttriebes diesen Sinn, dieses Gefühl früher in das Bewusstsein gerufen zu sehen, als an einem aus alter Vorzeit Ueberlieferten, in heiliger Ehrfurcht, jedoch immer aus der Ferne Hochgehaltenen. Dass aber dieses Gebiet des Kirchengesanges gleichwohl auf den Volksgesang und dessen Entfaltung bedeutenden Einfluss geübt, so dass in ihm manches jenem übereinstimmend sich gestaltete, erklärt sich leicht, wie im Allgemeinen aus der grossen Macht der Kirche über die Gemüther, so daraus, dass ihrem Dienste jene neue Kunst der Harmonie zuerst geweiht gewesen, unter ihrem Schutze erstarkt war. In diesen Thatsachen, diesen Absichten sind wir mit unserem Verfasser vollkommen einverstanden. Nun fand aber um den Beginn des 16ten Jahrhunderts jenes Erblühen der Tonkunst aus einem blossen geregelten Spiele mit den Tönen, mit ihren Beziehungen nach Höhe und Tiefe, nach Dauer und Bewegung zu einer bedeutungsvollen Sprache eine besondere Begünstigung durch die Zeit-

ereignisse; sie halfen die bis dahin gediehene Knospe vollends zeitigen. Die eingetretene kirchliche Bewegung, an deren Spitze ein sinniger Freund der Tonkunst stand, die aus ihr allmählig hervorgegangene, auch auf die alte Kirche — wenn gleich in anderem Sinne — ausgedehnte Kirchenverbesserung, führte den Volksgesang ein in die Kirche, heiligte ihn durch Gebet und Lobgesang, dem sie ihn gesellte, und indem das Bedürfniss einer einfachen, allgemein fasslichen, dem Orte, für den er bestimmt war, angemessenen harmonischen Behandlung dadurch erwuchs, war auch zugleich die Begeisterung in das Leben getreten, welche diese Behandlung in neuem, wahrhaft lebendigem Sinne schuf. Beides, woran die Tonkunst sich bisher gelehnt, finden wir nun auf bedeutsame Weise vereint; kirchlichen Geist dem Volksgesange eingehaucht, alte ehrwürdige Kirchenweisen, die der Hymnen zumal, volksmässig umgestaltet, und vermöge einer nicht abzuleugnenden Rückwirkung — die freilich unserem Verfasser sein kirchliches Bekenntniss nicht erlauben kann einzuräumen — den hier erwachten Geist der Harmonie nun auch aus dem von der Vorzeit überlieferten, von den Anhängern des alten Bekenntnisses unverändert beibehaltenen Kirchengesange mächtiger, lebendiger hervorbrechen. In diesem Sinne gehört Palestrina allerdings zu den bedeutungsvollsten Förderern der Tonkunst. Allein er wurde, was er geworden, auch durch seine Zeit, durch die bis auf ihn fortgeschrittene Entwickelung der Kunst, durch Irren und Erreichen mitlebender Künstler, durch den allgemein aufgeschlossenen Sinn seiner Zeitgenossen, der sie befähigte, ihn zu verstehen, weil in ihnen allen dasjenige dunkel sich regte als Anforderung an die Tonkunst, was durch seine Werke in das Leben trat. Dass er hiernach einsam auf dem Gipfel der Tonkunst gestanden, wie unser Verfasser behauptet, wird uns kaum glaublich erscheinen, da wir doch zugleich erfahren, sein Zeitalter (ein besonders bildungskräftiges) habe auch eine Menge anderer Tonkünstler in das Leben gerufen, und die Behauptung, diese alle seien ihm gegenüber wenig, ja, nichts werth gewesen, es habe keine Kunstblüthe statt gefunden, nur ein grosser Künstler habe geblüht, den unbefangenen Sinn befremden muss. Ja, selbst nach unseres Verfassers Lehre von Naturnachahmung, wenn wir sie auf die günstigste Weise deuten, lässt eine solche Behauptung sich nicht rechtfertigen. Wie die Natur alles nach bestimmten Gesetzen, nach innerem Zusammenhange, mit wunderwürdiger Sicherheit hervorbringt, alles Entstehende dem dafür geöffneten Blicke als eine eigenthümliche Lebensoffenbarung, ein Spiegel der Weisheit und Liebe des Schöpfers erscheint, so können wir allerdings ein aus einem bestimmten Mittelpunkte des Lebens, in sich noth-

wendig gegliedert hervorgegangenes Kunstwerk einem Naturerzeugnisse vergleichen, und von ihm behaupten, da es als ein Erzeugniss schöpferischer Kraft sich bewähre, nicht mühselige, sinnreiche Zusammenfügung allein zeige, so walte die Natur in ihm vor. So vieldeutig und schwankend unser Verfasser auch jenes Wort gebrauchen mag, dieser oder ein ähnlicher ist sein Sinn an manchen Stellen, wo er sich seiner bedient. In diesem Sinne wollen wir auch an seinem Ausspruche nicht mäkeln, wo er von Palestrina behauptet, er habe bei mancher von seinen zartesten, mit grosser Feinheit ausgeführten Hervorbringungen so verfahren, wie die Natur Blumen bilde und Muscheln oder das Federgewand der Vögel; wir wollen es ihm gern nachsehen, wenn er dem in mühseliger, sinnreicher Zusammensetzung sich übenden Lehrlinge, Kunst, dem frei schaffenden Meister Natur beimisst. Möge dann auch er uns nicht wehren, eine Zeit wahrhaft fortschreitender Entwickelung der Kunst dem lebenskräftigen Hervordringen des Frühlings zu vergleichen, den ja nicht die Dichter allein die Jugend der Natur nennen. Gesteht er uns dieses zu, so ist es doch augenfällig, dass in jener Jugendzeit nicht etwa nur eine Blume hervorbricht als ihre Krone, dass tausendfältiger Blumenschmuck vielmehr Felder und Gärten ziert. Und nicht anders ist es in der Kunst. Haben ja doch — um bei dem Zeitalter Leo's stehen zu bleiben, hat auch Palestrina erst nach dessen Tode das Licht gesehen — im sechszehnten Jahrhunderte Tizian, M. Angelo, Rafael, Correggio als Sprossen derselben herrlichen Kunstblüthe der Malerei neben einander ihre Mitlebenden, ein jeder auf eigenthümliche Weise erfreut. Und die geistliche Tonkunst sollte nur den einen Palestrina gleich einer auf den höchsten Gipfeln einsam erscheinenden Alpenrose zu zeitigen vermocht haben? nach ihm wäre unendliche Leere und Dürre gewesen, völliges Abwelken, neben ihm trostlose Dunkelheit und Oede? dass es so um sie gestanden, wird auch derjenige nicht glauben können, der jenes Zeitalter nicht eben zur Hauptaufgabe seiner Forschungen gemacht hat; wer es aber gethan, der wird wissen, es habe sich nicht also verhalten.

Untersuchen wir zuvörderst, was es mit jenem Abwelken, jenem Verfalle der Kunst nach Palestrina für eine Bewandniss gehabt habe. Dreierlei begann schon in seinen letzten Lebensjahren, der von ihm streng festgehaltenen Richtung auf rein diatonische Gesangsmusik gegenüber, sich auszubilden. Die Instrumentalmusik als Begleiterin des Gesanges, erst später neben ihm Selbstständigkeit gewinnend; die Chromatik; die deklamatorische, mit der Entstehung der Oper genau zusammenhängende Musik. Es ist richtig, und wir geben es

unserem Verfasser zu, dass mit dem Hervorbrechen dieser drei die frühere, an das diatonische System, an reinen Gesang, an kunstreiche Stimmenverflechtung geknüpfte Blüthe der kirchlichen Tonkunst allmählig abwelkte, dass bei dem Verdrängen der älteren Richtung durch die neue allerdings ein Verfall jener wirklich hervortrat; und eben so, dass dem Forscher unserer Zeit, jener älteren schönen Blüthe unmittelbar gegenüber, die Keime der neuen Kunst nur dürftige Gestalt entgegenbringen; ihm also, sofern er nur die nächsten Ergebnisse, nicht ihren geschichtlichen Zusammenhang wahrnimmt, auch ein Verfall im Allgemeinen könne vorhanden zu sein scheinen. Aber jener Verfall, wahr oder scheinbar, trat nicht deshalb ein, weil der treffliche Meister, der innerhalb jener verdrängten Richtung allerdings zu den grössesten seiner Zeit gehört hatte, nunmehr der Natur unterlegen war und seine Augen geschlossen hatte; nicht weil seinen Zeitgenossen das grosse Licht erloschen war, das bisher ihrem Wege geleuchtet hatte, sondern weil der naturgemässe Entwickelungsgang der Kunst ihn mit sich brachte. Palestrina's längeres Fortleben hätte ohne Zweifel der älteren Tonkunst so wenig Rettung gebracht, als es die von unserem Verfasser genannten Meister würde abgehalten haben, mit ihren im Sinne der neuen Richtung geschaffenen Werken hervorzutreten.

Ein jeder Künstler wird gewiss am wahrsten und würdigsten gelobt durch Darlegung seiner Stelle in der Kunstgeschichte; was ihm scheinbar dadurch genommen wird, kommt der Kunst und so auch ihm wiederum zu Gute; als lebendiges Glied eines grösseren Ganzen erscheint er in tieferer Bedeutung, seine schöne Eigenthümlichkeit in reinerem Glanze. Sollen um seines Preises willen Vorgänger, Nachfolger, Mitlebende herabgesetzt werden, so verwickelt sich der Lobredner gewöhnlich in Widersprüche, die sein Lob wiederum aufheben, ja er setzt sich selber ausser Stand, seines Schützlings wahre Eigenthümlichkeit recht deutlich zu machen. Auch unserem Verfasser ist es so ergangen. Zu nicht geringem Ruhme wird es seinem Helden gerechnet, dass er das Haupt, der Gründer einer römischen Schule der Tonkunst gewesen, auf welche dann mit patriotischem Stolze Alles, was seit ihm in dieser Kunst Grosses und Schönes hervorgegangen ist, von unserem Verfasser bezogen wird. Allein er gesteht früher bei anderer Gelegenheit ein, Palestrina habe die Grammatik der Tonsetzkunst nicht gelehrt, überhaupt sei Lehrgabe ihm abgegangen, und er habe keinen ausgezeichneten unmittelbaren Schüler gebildet. Es könnte also nur das Vorbild gewesen sein, das er durch seine Werke gewährte, wodurch eine, der römischen Schule nachmals gemeinsame Auffassungs- und Darstellungsweise begründet worden wäre.

Aber wie lange zeigte dieses Vorbild sich wirksam? Kaum war nur sein Leichnam erkaltet, so ging man einer neuen Richtung nach und kümmerte sich nicht mehr darum; unter den Händen seiner Schüler wurde die Tonkunst zu einem stammelnden Kinde u. s. w., so lautet unseres Verfassers Ausspruch. Allein auch wirkliche Nachfolger standen unermesslich weit unter ihrem Vorbilde; was sie leisteten, war also nicht ferneres lebendiges Entfalten der Kunst in seinem Sinne, nur ein treues, an sich ehrenwerthes Bilden nach einer gegebenen Grundform; nicht — um bei unseres Verfassers Ausdruck zu bleiben — ein Nachahmen der Natur, sondern Palestrina's, dem Wesen nach folglich nicht einmal ein Bilden in seinem Sinne. Wie geringe wäre demnach Palestrina's Verdienst um die römische Schule, wie zweideutig deren Werth, wie bedenklich das dem Meister gezollte übertriebene Lob!

Reden wir von Schulen, die sich bei Entwickelung der Kunst gebildet, so sagen wir, eine solche sei da vorhanden, wo in Wahl und Auffassung der Aufgaben sich eine gewisse übereinstimmende Sinnesweise bethätigt, wo in den Mitteln zu deren Lösung und ihrer Behandlung sich Gleichheit vorfindet. Zu Palestrina's Zeit waren in diesem Sinne vier Schulen der Tonkunst wirklich vorhanden: die belgische, deutsche, römische, Venedische. Die belgische, unter allen die älteste, ist auch als die gemeinsame Mutter der übrigen zu betrachten; deren Führer und Häupter stammen von ihr ab, alle tragen deshalb in ihrem Beginnen ein ziemlich übereinstimmendes Gepräge. Die künstliche Verflechtung der Stimmen, streng in allen Stimmen festgehaltene und durchgeführte Beziehungen sind das Hervortretende, mehr ein Schmücken und Umbauen heiliger Worte in ihren überlieferten Tonweisen, als lebendiges Entfalten derselben. Die Einwirkung der Reformation, des durch sie herbeigeführten, thätigen Antheils der Gemeine an dem Gottesdienste, des von ihr geheiligten, der Kirche geweihten Volksgesanges gab der deutschen Schule ihren eigenthümlichen Charakter. Durch vorherrschendes Hinneigen zu dem alten gregorianischen Kirchengesange, durch dessen streng diatonische Belebung, die auch freien Erfindungen ihre besondere Farbe gab, zeichnet die römische sich aus. Die Venedische dagegen zeigt uns überwiegende Vorliebe zu freier Behandlung und damit sichtbares Hinneigen zum Chromatischen, auch bei sonst im Wesentlichen festgehaltener diatonischer Grundbeziehung. Der Verfasser vorliegender Blätter kann hier diese seine Ansicht nur andeuten, ihre nähere Begründung an Werken der besten Meister jener Schulen würde von dem Hauptgegenstande ableiten, und der hier vergönnte Raum unverhältnissmässig überschritten werden. Allein die so eben gegebene Andeutung war erfor-

derlich, um unseres Verfassers Urtheil über gleichzeitige, seinem Helden gegenübergestellte Meister jener Schulen zu prüfen. Nun ist es im Allgemeinen doch klar, dass eine jede Schule zwar das ganze Wesen der Kunst in sich trägt, sie aber einer gewissen bestimmten Richtung nach übt, also auch nicht die ganze Fülle derselben offenbart. Sind wir davon überzeugt, so wird es schon deshalb uns unwahrscheinlich werden, dass die römische Schule es gethan habe. Eben so müssen wir aber auch eine jede Schule nach ihrer besonderen Richtung, nach ihren Grundanschauungen beurtheilen und nicht etwa nur gegeneinander stellen, was in der einen und der andern zufällig mit gleichen Mitteln, zu gleichem Zwecke geleistet worden, wo es unvermeidlich ist, dass derjenigen Schule der Vorrang zuerkannt werden muss, die in solchen Bildungen ihrem eigenthümlichen inneren Lebensdrange folgte. Darum hat unser Verfasser mit Unrecht Zarlino seinem Helden gegenüber gestellt. Zarlino ist als ausübender Künstler keinesweges das Haupt der Venedischen Schule gewesen, hat als solcher in seiner Zeit niemals allgemeine Berühmtheit genossen, wird überall zurückstehen müssen, wo er mit den bessern Tonkünstlern seiner Zeit auf einem Wege wandelte; als Tonlehrer und Forscher lebt sein, obwohl oft angefochtener Ruhm noch jetzt fort. Sein Lehrer Adrian Willaert, sein Mitschüler Cyprian de Rore stehen ohne allen Vergleich über ihm; die chromatischen Madrigale dieses letzten sind von der bedeutendsten Einwirkung auf die Venedische Schule gewesen. Darum kann die von unserem Verfasser dem Ghiselin Dankerts nachgesprochene Behauptung, sie seien mit Verachtung aufgenommen worden, nicht wahr sein, denn sie wird durch die That widerlegt. Ja, selbst er, indem er die allmählig dadurch bewirkte Verbreitung solcher Tonverhältnisse nachgiebt, die dem bisher ausschliessend geübten diatonischen fremd waren, gesteht es mittelbar ein; denn allgemein Verachtetes, oder auch nur Unbeachtetes pflegt spurlos zu verschwinden, nicht aber durch Jahrhunderte nachzuwirken. Wie wenig auch konnte des Ghiselin Dankerts Urtheil gelten! Denn er stand dem aufgeblasenen Nicolo Vincentino entgegen, von dem vielleicht — denn mit Bestimmtheit kann auch dieser Ruhm ihm nicht beigelegt werden — die ersten unförmlichen Andeutungen der chromatisirenden Richtung herrühren, und trug sein, wenn auch gerechtes Urtheil über seinen Gegner auf alle diejenigen mit über, die zufällig mit diesem auf gleichem Wege wandelten. In welchem Verhältnisse aber die grössesten Meister der Venedischen Schule unter Palestrina's Zeitgenossen, Andreas und Johannes Gabrieli zumal, zu ihm gestanden, hat der Verfasser dieser Blätter in einem besonderen Werke zu entwickeln gesucht, auf dessen nahes Erscheinen er verweis't.

Hier nur Eines. Dem Palestrina wird nachgerühmt, er habe die schwere Kunst erfunden, zwei Chöre von abgestufter Höhe zu verbinden. Wir wollen nicht erwähnen, dass dergleichen schon in den Werken Willaerts sich finden, denn eine einzelne Andeutung einer erst später in ihrer rechten Bedeutung erschienenen Form soll uns nicht veranlassen, das Verdienst dessen zu schmälern, durch den diese Bedeutung offenbart wurde. Wir wollen uns lediglich an die Berichte unseres Verfassers halten. Ihnen zufolge erschienen achtstimmige Gesänge zu zwei Chören von Palestrina zuerst um 1572 in dem zweiten Buche seiner fünf- und mehrstimmigen Motetten, aber sie standen gegen die übrigen Gesänge dieser Sammlung noch zurück. Bedeutendere Meisterschaft in ihnen zeigte Palestrina erst in dem dritten, um 1575 erschienenen Buche dieses Werkes, und erst hier treten Chöre von abgestufter Höhe gegen einander. Nun besitzen wir aber von Andreas Gabrieli bereits 7 Jahre früher — mitgetheilt in dem fünften Buche des 1568 zu Venedig erschienenen *thesaurus musicus* des Peter Joannellus — eine Composition des 66. Psalmes zu drei abgestuften Chören, einem tiefer, und einem hoher Stimmen, in deren Mitte ein dritter zu den gewöhnlichen vier Singstimmen sich bewegt. Und dieses Werk ist nicht etwa nur ein unförmlicher, schwacher Versuch, sondern zeigt in dem Gegeneinanderwirken der Chöre, ihrer Verbindung, der eigenthümlichen Art, wie aus der Masse aller Stimmen an geeigneten Orten auch zwei sechs- und fünfstimmige Chöre gebildet und gegen einander gestellt werden, endlich in lebendigem, angemessenem Ausdrucke eine nicht geringe Vollkommenheit. Zeichnete nun später Andreas Gabrieli's Neffe, Johannes, eben in Verbindung abgestufter Chöre sich aus, so glauben wir eher zu der Behauptung berechtigt zu sein, er sei auf den Fusstapfen seines Oheims gewandelt, der in Werken solcher Art zuerst, und noch vor Palestrina musterhaft aufgetreten, als dass wir annehmen dürften, dieser habe ihm als Vorbild gedient. Ja, wir könnten vermuthen, auch Palestrina sei durch jenen grossen Venedischen Meister angeregt worden. Was nun die belgische Schule betrifft, so ist unter Palestrina's Zeitgenossen mit Recht Orlandus Lassus als ihr Haupt, demselben von unserem Verfasser gegenübergestellt worden. Aber nicht zu billigen ist weder das Urtheil über diesen Meister überhaupt, noch der Gebrauch des Wortes flamländisch (*fiammingo*), das manchmal auch wohl mit dem Schmuze gepaart erscheint (*squallore fiammingo*) und freilich, wie uns Deutschen eine Weile das Wort gothisch, so den Italienern zur allgemeinen Bezeichnung des Verworrenen und Geschmacklosen gedient hat und noch dient. Möchten wir nur die Bedeutung und den Werth der belgischen, oder um bei jenem Losungsworte der Verwerfung stehen zu

bleiben, der flamländischen Schule recht erkennen und würdigen! In ihr trat allerdings zu Anfange statt der Kunst nur bedeutungsloses Spiel mit den Kunstmitteln hervor, und zu der Zeit, wo durch sie die übrigen Schulen gegründet wurden, hatte sie die Tonkunst keinesweges zu der bedeutsamen Sprache gebildet, wie wir sie später in Palestrina's Werken erblicken. Aber auf den Weg zu dieser Bildung hatte sie jene Kunst unzweifelhaft geführt, für sie waren von ihr mancherlei Verirrungen durchgekämpft worden, ihr lebens- und bildungskräftiges Ringen kam allen übrigen Schulen zu Gute. Zu der Zeit ihres ersten Hervortretens trugen diese Tochterschulen unleugbar alle das Gepräge ihrer Abstammung; aber nicht von angeerbtem Schmuze sowohl hatten sie sich loszumachen, als den ihnen überlieferten Lebenskeim, eine jede auf eigenthümliche Weise, zu pflegen und zu entfalten, die gesprengten Hüllen früherer, niederer Bildungsstufen zu beseitigen, deren Gebilden wir noch keinen, eine Volkseigenthümlichkeit bezeichnenden Namen beilegen dürfen, oder wenn wir uns eines solchen bedienen, damit nur die besondere gemeinsame Abstammung im Allgemeinen bezeichnen. Eben so blieb aber auch ihre Erzeugerin keinesweges in dem alten Wuste versunken; sollte denn, nachdem sie so viele lebendige Keime ausgestreut, nachdem sie einen Josquin hervorgebracht hatte, in ihr die Lebenskraft ganz versiegt gewesen sein? Auch sie that das Verlebte hinweg, durchdrang geistig das Bildungsfähige, hob es auf eine höhere Stufe und als ihr vollendetes Erzeugniss in der älteren Richtung der Tonkunst (zumal der geistlichen) erscheint Orlandus Lassus. Grosse Ungebühr hat unser Verfasser diesem trefflichen Meister abzubitten. Die Kundigen seiner und der späteren Zeit preisen übereinstimmend von ihm, dass er die rechte Motettenart besitze; sein Styl galt lange eben so für ein Losungswort als jetzt der des Palestrina, dessen Werke die päbstliche Kapelle auf dankenswerthe Weise länger in lebendiger Anschauung erhalten hat, dessen Styl wohl deshalb eben so sehr, als seiner grossen inneren Vorzüge wegen eine so allgemein gültige Bezeichnung geworden ist. Aber auch die für Tonkunst nur Empfänglichen unter des Orlandus Zeitgenossen preisen oft und mit Wärme den Zauber seiner Töne, und das auf uns gekommene Gerücht, jedesmal, so oft bei dem Frohnleichnamsumgange zu München sein Motett angestimmt worden: *Gustate et videte etc.* (schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist) habe auch bei stürmischem Wetter der Himmel sich ausgehellt und die Sonne sei hervorgebrochen, zeigt wohl deutlich, dass er Sinn und Geist seiner Aufgabe zu fassen gewusst und nicht allein den Musikgelehrten es zu Danke zu machen gestrebt habe. Eben so aber zeigt es, dass seine Zeit nicht

allein künstliche (wohl den Wenigsten verständliche) Zusammensetzung, dass sie auch lebendigen, tiefen, innigen Ausdruck an ihren Tonkünstlern gelobt und von ihnen gefordert habe, was nebenher aus vielen Zueignungen und Vorreden, aus Lobsprüchen lebender und früherer Meister hervorgeht, in welchen von ihrem Streben und Gelingen, von den Vorzügen ihrer Gesänge die Rede ist; wenn es anders eines solchen Zeugnisses noch bedürfte. Auch war Herzog Wilhelm von Baiern des Orlandus Gönner lebenslang, ein Fürst, der ausgezeichnete Talente wahrhaft zu schätzen wusste, der Palestrina wohl kannte und dessen ausgezeichnete Werke in seinem reichen Bücherschatze aufbewahrte; ein Fürst, der, hätte in der That ein so unermesslicher Abstand zwischen beiden Meistern Statt gefunden als unser Verfasser uns glauben machen will, nicht gesäumt haben würde, den äusserlich so sehr bedrängten Palestrina für sich zu gewinnen, welcher selbst (wie Baini eingesteht) durch eine für Instrumentenspiel und Gesang gleich eingerichtete Messe um seine Gunst gebuhlt hatte. Neben allen diesen Erwägungen, die uns nur das Verhältniss beider Meister zu den Freunden der Tonkunst unter ihren Zeitgenossen vor Augen stellen sollen, geht aber auch aus den Werken des Orlandus, die in vielen Bibliotheken Deutschland's und zumal zu München in reicher Anzahl vorhanden sind, sein grosser Werth urkundlich hervor, der nicht ausschliessend auf einem Paar achtstimmiger Gesänge in einfachem Style beruht. Es thut weh, an unserem fleissigen Verfasser, dem wir so Vieles zu danken haben, dergleichen Ungerechtigkeiten, und — dass wir es gerade heraus nennen — Nachlässigkeiten rügen zu müssen. Denn schwerlich dürfte er — die wenigen Werke jener Zeit ausgenommen, die in Partitur vorliegen — von den Hervorbringungen der Zeitgenossen seines Helden ein zu ihrer Vergleichung mit demselben genügendes, gründliches Studium gemacht haben, so viel er deren auch nennt und gesehen haben mag. Wie oft wird die Anwendung eines in der harmonischen Entwickelung des diatonischen Systems nicht nothwendig vorkommenden Hülfstons — wie er denn ausdrücklich den Ton *as* als einen solchen nennt, dessen Palestrina sich nie bedient habe, und es ihm zum Ruhme anrechnet — wie oft ein chromatisches Tonverhältniss, oder eine in ungewöhnlichem, wenn auch nicht übermässigen Tonumfange gebrauchte Stimme, die er in den ihm vorliegenden einzelnen Stimmbüchern fand, bei ihm über den Werth eines Werkes entschieden haben; wie schlecht mögen dabei zumal die Meister der Venedischen Schule gefahren sein! So sehr aber war er auch von dem unbedingten Vorzuge seines Helden vor allen seinen Zeitgenossen überzeugt, dass ihm oft die blosse Lobrede genügt hat, wo wir mit Recht erwarten

konnten, er werde durch Aufzeigung der Mittel, durch die er so Grosses geleistet, uns nicht allein ein dunkles Gefühl, sondern klare Erkenntniss seines grossen Verdienstes gewähren. So hat ihm zufolge, bei Palestrina die lebendige, harmonische Entfaltung, das Wecken des inneren Lebens, des Geistes der Tonweisen, sich zunächst an den alten gregorianischen Kirchengesängen bewährt, und von da aus hat in mannigfachen Abschattungen eine freie Behandlungsweise sich gebildet. Die aus dem Kirchengesange von ihm gewählten Grundformen waren zuerst die Psalmodieen, später die Melodieen der Hymnen, anderer zu geschweigen, die er in geringerer Ausdehnung behandelt hat. In jenen nun treten nach alter Lehre acht Tonarten als Grundtypen auf, in diesen findet der Verfasser (was wir dahin gestellt sein lassen) ächte Ueberbleibsel altgriechischer Tonkunst und vierzehn Tonarten. Hat nun Palestrina alle diese Tonarten wirklich eigenthümlich harmonisch belebt, so musste sich ihm auch ein besonderes System von Ausweichungen, ein bestimmter Kreis von Harmonieen in einer jeden derselben bilden und hierauf nicht minder die in seinen freieren Hervorbringungen in das Leben getretene Harmonik begründet sein. Hat nun unser Verfasser uns darüber, nicht etwa nur nebenher, sondern im Zusammenhange belehrt? Wir vermissen eine solche Belehrung gänzlich, können also auch nicht ermessen, wiefern in der Ausbildung unseres modernen Ton- und Harmoniesystems, wenn wir es gegen das ältere halten, ein Verfall hervortrete, wie behauptet wird. Nebenher, an einem ungedruckten vierstimmigen Hymnus Palestrina's zur Ehre der heiligen Barbara, wird uns unter Berufung auf Plato's Staat, Aristoteles Problema, Horazens *ars poetica, etc.* aus zwölf Gründen dargethan, dass in ihm Palestrina habe darlegen wollen, auf welche Weise die Alten ihre Gesänge harmonisch behandelt. Bei den vielen Versuchen in jener Zeit, die Tonkunst der Alten neu zu beleben — wie denn aus solchen die Oper hervorgegangen ist — dürfte es nicht unwahrscheinlich sein, dass auch Palestrina sich mit dergleichen beschäftigt habe. Allein nach unseres Verfassers Versicherung ist es nur dieses einemal geschehen, das ganze Werkchen, da es uns in keinem bedeutenden historischen Zusammenhange gezeigt wird, bleibt eine blosse Curiosität, und es ist nicht zu billigen, dass unser Verfasser bei einer solchen sich so lange aufgehalten, und über so wichtige Punkte aus der Bildungsgeschichte seines Helden uns ohne Unterricht gelassen hat.

Allein man dürfte einwenden: unser Verfasser habe uns ja über zehn Style Palestrina's weitläufig unterrichtet, und dadurch allen Anforderungen genügt. Wir möchten es bezweifeln. Ehe wir jedoch über

den Werth des von ihm Geleisteten urtheilen, wird es nöthig sein, damit ihm auch hier nicht Unrecht geschehe, den Begriff des Styles zuvor bestimmter festzustellen, denn kaum ist ein Wort vieldeutiger gebraucht worden als dieses.

Styl im Allgemeinen, sagen wir, sei da vorhanden, wo aus dem Wesen vorliegender Aufgaben, aus den durch sie gegebenen Bedingungen, eine bestimmte Behandlung der Mittel sich ergiebt, sie zu lösen, in nothwendigem Zusammenhange mit ihnen. Er unterscheidet sich von der Manier, bei der die Behandlung der Darstellungsmittel nicht aus dem Wesen, der Bedeutung, dem Sinne der Aufgabe mehr hervorgeht, wo allgemein harmonisches Hinwirken aller Kräfte zu dem Zwecke ihrer Lösung nicht mehr Statt findet, sondern irgend eine, mit einseitiger Auffassung allezeit in Verbindung stehende, einseitig erworbene Handfertigkeit (*maniera*) das zufällig Bestimmende der Behandlung ist. Der Styl steht also mit dem Begriffe der Schule, wie wir ihn zuvor festgestellt, in der genauesten Verbindung; bei den einzelnen Gliedern der Schule erscheint er dem Wesen nach derselbe, nur in eigenthümlicher Ausbildung, und so wiederum zeigt ihn jedes einzelne Werk in den mannigfachsten Ausstrahlungen. Reden wir nun von verschiedenen Stylen eines Meisters, so pflegen wir darunter in der Regel die Stufen seiner Ausbildung zu verstehen, von dem Allgemeinen der Schule bis zu völligem Hervortreten seiner Eigenthümlichkeit. So werden gemeinhin dem Rafael drei Style beigemessen; der erste, in welchem das Anschliessen an seinen Meister das Hervortretende ist, der uns die verschlossene Knospe seines schönen Wesens entgegenbringt; der zweite, in welchem seine Natur in sich selbst zur Besinnung erwacht, jene Knospe sich zu erschliessen beginnt; der dritte, wo seine Eigenthümlichkeit durch geistige Anregung Anderer zu voller Reife gelangt, wo die Blüthe derselben sich entfaltet. Der ganze Reichthum seiner herrlichen Natur erscheint in grössester Fülle freilich auf der letzten Stufe; allein wie die nur eben schwellende, sich färbende, sich erschliessende Knospe durch die Hoffnung des reichen Gehaltes, der in ihrem lebensschwangeren Schoosse sich birgt, uns so unbeschreiblich anzieht, so auch jene früheren Stufen, in denen nicht minder sein ganzes Wesen lebt, und die eben so wenig unvollkommnere genannt werden können, als jede einzelne Stufe fortgehender Naturentwickelung, mit der auf sie folgenden, späteren verglichen eine geringere heissen darf, da eine jede in sich allezeit die genügendste, vollkommenste Lebensäusserung ist. Das Fortschreiten von unvollkommenen Leistungen zu vollkommneren kann uns daher nicht eben so viele Style bezeichnen, die Grade geringerer und

grösserer Meisterschaft in Handhabung der Mittel dürfen nicht als Stufen des Styles gelten; denn Styl ist immer erst mit der Meisterschaft wirklich vorhanden. Woher nun zehn Style bei Palestrina? Ein allgemeiner Ueberblick der weitläufigen Darlegung derselben belehrt uns, dass der von unserem Verfasser als der erste bezeichnete, die ältesten, an die belgische Schule sich anschliessenden Werke Palestrina's begreift, unter den neun übrigen aber dessen spätere Hervorbringungen zusammengefasst sind, in welchen seine eigenthümliche, die Besonderheit der römischen Schule bezeichnende Natur hervortrat. An Costanzo Festa, so wird behauptet, erwachte dem Meister zuerst die inwohnende Kraft seines Geistes, und verlieh demjenigen, was bei seinen Vorgängern nur als rohe Andeutung erschienen war, nunmehr erst die rechte Bedeutung. Anregungen durch gleichzeitige grosse Meister, wie Rafael sie in reichem Maasse erfuhr, konnten aber nach unserem Verfasser Palestrina nicht zu Theil werden; denn einige tüchtige mitlebende Madrigalisten betraten nur die Spuren des Costanzo Festa ohne des grossen Geheimnisses der Naturnachahmungen theilhaft zu werden; auf zwei seiner Zeitgenossen wirkte freilich er, doch nur theilweise ein, ohne gleiche Anregung durch sie zu erfahren; die übrigen galten wenig oder nichts. Palestrina ist hienach, wenn wir bei unseres Verfassers Ansichten stehen bleiben, zwar an seinen Vorgängern gebildet, aber (weit über sie hinausschreitend) in sich selber, nicht durch Berührung mit anderen grossen Geistern unter seinen Zeitgenossen ausgebildet; wir können also seine späteren Werke nicht, gleich denen des Rafael, unter zwei verschiedene Style begreifen. Worin nun bestand die neunfache Verschiedenheit dieser späteren Werke, durch welche neunerlei Style begründet werden sollen? In seinem zweiten Style soll Palestrina, was durch Costanzo Festa, in dem vierten was durch die grossen Belgier, namentlich Josquin, nur angedeutet worden, meisterlich vollendet haben; dort das grossartige Einfache, hier die künstliche Stimmenverwebung. In dem dritten erscheint beides vereint, nur lehnt es sich an ein Altüberliefertes, die gregorianischen Kirchenweisen; dieses geschieht aber freilich auf ähnliche Weise bei allen seinen Messen, unter denen kaum eine ist, die nicht, sei es eine gregorianische Kirchenweise, oder doch den Hauptgedanken eines neueren geistlichen Gesanges, eines Madrigals, zum Motiv hätte. In diese drei vorhergehenden spielt an einzelnen Stellen, deren Behandlung wegen feiner und zierlicher Ausgestaltung, der Miniatur verglichen wird, ein sechster Styl hinein, der also nur als Abart derselben gelten möchte. Den fünften, der als „fliessend, mässig, ausdrucksvoll, erlesener Natürlichkeit“ geschil-

dert wird, vermögen wir nach diesen höchst allgemeinen Bezeichnungen nicht recht zu fassen. In dem siebenten steht die Messe des Pabstes Marcellus da, ein einziges Beispiel unerreichbarer Erhabenheit; dennoch findet sie in dem achten manches Gleichartige, und nach der Weise unseres Verfassers würde man sie vielleicht eine eigenthümliche Verschmelzung des zweiten und vierten Styles nennen dürfen. Der neunte hebt durch den einer besonderen Aufgabe gemässen Ausdruck sich hervor, durch Glut und Lebendigkeit; so auf ähnliche Weise der zehnte durch den Ausdruck schmerzlichen Leidens, düsteren Ernstes, und in ihm sollen der zweite, achte, neunte verschmolzen sein. Alle fliessen demnach endlich vollkommen in einander, ohne dass ihr Wesen mit Schärfe sich aussondern liesse. Ueberall ist dem Wesen nach nur ein Styl vorhanden, der Styl rein diatonischer Gesangsmusik, und wollen wir ja in ihm unterscheiden, so können wir zunächst als äusserste Gegensätze das Geistliche, das Weltliche festhalten, und in jenem wiederum Anschliessen an ein Gegebenes und freie Erfindung gegenüberstellen. Zwischen jenen ersten Gegensätzen des Geistlichen und Weltlichen aber treten als besondere Abschattungen hervor, das geistliche Madrigal, und das durch seine Aufgabe — Belebung eines Gedichtes, in welchem unter dem Ausdrucke glühender Geschlechtsliebe ein tief geheimnissvoller geistlicher Sinn sich verbirgt — dem Madrigal genäherte Motett. So dürften wir nach seinen Hauptbeziehungen aus einander halten, was bei Palestrina neben einander steht, und wenn es auch theilweise, das eine früher, das andere später entstanden ist, doch nicht in fortgehender Bildung aus einander sich entwickelt hat. Wie wenig aber auch bei einer Eintheilung solcher Art eine streng verschiedene Behandlungsweise sich festhalten lässt, zeigt unser Verfasser, dem in seiner Darlegung der Style Palestrina's Madrigal und Motett gewöhnlich zusammenfallen; so in dem vierten, dem neunten, der die Gesänge aus dem hohen Liede, die geistlichen Madrigale, die Messe der heil. Jungfrau; dem zehnten, der die Gesänge tiefster Zerknirschung des Sünders, und die Klage des Liebenden über die Wunde die seine Schöne ihm geschlagen, neben einander stellt. Nimmer wird daher unser Verfasser an Palestrina's zehn Style uns Glauben einflössen können, und wir müssen gestehen, lag es ihm einmal daran, seinem Helden als dem Ersten in der schönsten unter den schönen Künsten, und daher über allen Künstlern Erhabenen auch den reichsten Lorbeerkranz auf die Stirne zu drücken, warum war er nur so mässig in seinen Unterscheidungen? Er hätte, stellt einmal jedes Werk Palestrina's eine

gesonderte Eigenthümlichkeit der, uns so viele Style als Werke vorführen können!

Es ist nicht anders: der Lobredner, will er, auch unbewusst, alles zu seines Helden höchstem Lobe kehren, geräth mit sich in Widerspruch, und löscht sein Lob gegen seinen Willen wieder aus; die unverfälschte Stimme der Geschichte ist die sicherste Lobrede. Wir dürfen nicht wiederholen, dass unser Verfasser, wo die Lebensverhältnisse seines Helden, wo die Entwickelung der Kunst bis auf dessen Zeit zu erforschen und darzustellen waren, diese Stimme, und vielfältig zum erstenmale, uns hat hören lassen. Und bedenken wir die edle Wärme, die schöne Innigkeit, mit welcher er den grossen Meister umfasst, den er als würdigen Gegenstand seines Fleisses gewählt hat, so müssen wir um so mehr bedauern, dass sein Streben, ihn höher zu stellen als die gesammte Kunst, die auch ihn befasst, ihn zu so manchen Irrthümern und Fehlern verleitet hat, dass er in dem Trachten, seiner Aufgabe auf das Vollständigste zu genügen, sie dennoch nicht hinreichend gelöst hat. Wir durften und mussten seine Fehler aufdecken, nicht um sein Lob oder den Preis seines Helden zu schmälern, sondern damit der Geschichte der Kunst überall ihr Recht geschehe. Von uns aber verlange man nun nicht zum Schlusse ein Bild Palestrina's, wie nach unserer Ueberzeugung die Geschichte es bietet. Einzelne Züge desselben haben wir im Verlaufe dieser Blätter gegeben; es vollständig hinzustellen bleibe demjenigen überlassen, der so viel Fleiss, so viel Liebe dem herrlichen Meister geweiht hat, wenn ihm anders diese Beurtheilung zu Gesichte kömmt, und unser Tadel ihn überzeugt. Uns genügt es, den Meister von dem öden Gipfel, auf dem wir ihn fänden, in einen Garten der Kunst, seiner würdig, versetzt zu haben.



